Coperta: DONE STAN
Redactor: LILIANA TORES
Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC
Traducerea acestui volum
a fost subvenţionată de Ministere Francais de la Culture.

Gerard Genette

OPERA ARTEI

Volumul I Imanenţă şi transcendenţă

Traducere şi prefaţă de MUGURAŞ CONSTANTINESCU

GERARD GENETTE
L'CEuvre de Van. 1
Immanence et transcendance
© Editions du Seuil, 1994
Toate drepturile asupra acestei versiuni
aparţin Editurii UNIVERS 79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.
EDITURA ijJŞj UNIVERS Bucureşti, 1999
G
***ix.*\ vvi.**
Î842841R

«RI©TECA }UDEŢEANA
„OCTAVIAN -
CLUJ
ISBN 973-34-0653-8 ISBN 973-34-0654-6

LUCIDITATE ŞI LUDICITATE

„în materie de ficţiune, activitatea
teoretică mă satisface pe deplin."
Gerard Genette

Opera artei de Gerard Genette, exprimînd evidenta deschidere a poeticii către estetică, este al zecelea volum al cunoscutului poetician francezşi al patrulea tradus la noi, după o selecţie din *Figuri,* în 1978, la Editura Univers, *Introducere în arhitext* şi *Ficţiune şi Dicţiune,* în 1994, tot la Editura Univers.

începînd de chiar acum trei decenii, opera lui Genette a evoluat în sensul lărgirii şi deschiderii: de la critică spre poetică, de la o poetică restrînsă - naratologia - către una mai largă, de la aceasta către estetică. Dacă primul volum de *Figuri* ni-l arată pe atunci tînărul cercetător preocupat de literatura barocă şi influenţat de critica tematică, cu studii devenite faimoase precum *Aurul cade sub fier, Vîrtej încremenit, Şarpele în stînă,* al doilea volum de *Figuri* lasă deja să se întrevadă teoreticianul formelor, cu studii ca *Verosimil şi motivaţie* sau *Frontiere ale povestirii.*

De altfel, într-un interviu din 1987[1], Genette sintetiza astfel etapele parcurse pînă în acel moment: „Am trecut, încetul cu încetul, de la critica tematică descoperită la sfirşitul studiilor (Bachelard, Rousset, Starobinski, Jean-Pierre Richard) la critica structuralistă (Barthes este cel care mi-a trezit gustul pentru ea), apoi de la aceasta din urmă la poetică, altfel spus la o teorie generală a formelor".

Figuri III, cea mai „tehnică" şi mai „seacă" dintre cărţile sale, cum o judecă retrospectiv autorul[2], marchează momentul de vîrf şi de glorie al teoreticianului povestirii; este vorba de o riguroasă sistematizare a problemelor privind temporalitatea narativă, în urma unei strălucite şi spectaculoase lecturi naratologice a *Căutării timpului pierdut,* a lui Proust, scriitorul care-l inspiră în permanenţă pe Genette şi a cărui operă, singura de altfel, o acceptă în întregime. Aici, Genette clasează, cum spune Barthes, „riguros şi viguros"-* figurile povestirii

I.P. Salgas - „Entretien avec G. Genette", in „La Quinzaine litteraire", nr. 483, 1987. [2] *Idem.*
R. Barthes - „Le retour du poeticien", *in* „La Quinzaine litteraire", nr. 150 1972.

pe care o analizează în raport cu istoria şi nararea ei. Propunerile terminologice geneticiene *(acronie, analepsă, autodiegetic, elipsă, helero-diegetic, homodiegetic, metalepsă, paralepsă, para'lipsă, prolepsă, repetitiv, singulativ, silepsă),* care în momentul apariţiei cărţii au putut să pară preţioase sau rebarbative, au fost integrate de atunci în discursul critic, mai mult chiar, au intrat în manualele şcolare

Dar această poetică restrînsă la povestire - naratologia - îl pasionează pe Genette şi, zece ani mai tîrziu, el revine la acelaşi domeniu, ce părea aproape epuizat, pentru a-şi nuanţa şi corecta *Discursul povestirii,* cuprins în *Figuri*

III, cu un *Nou discurs al povestirii,* volum de sine stătător din 1983, un fel de erată şi adendă la cel dintîi. Triumful poeticianului este evident: el a reuşit să impună o teorie generală a povestirii şi să furnizeze un număr de instrumente utile de lucru în analiza textelor particulare. Comentînd *Figuri III* şi amploarea demersului poetic, Roland Barthes serial „Travaliul lui Genette are loc astfel într-un spaţiu vast şi actual: este totodată un travaliu critic (înrudit cu critica literară), teoretic (militînd în vederea unei teorii a literaturii, obiect neglijat în Franţa), practic (aplicat la opere precise), epistemologic (propunînd graţie textului o nouă dialectică a particularului şi a generalului) şi pedagogic (îndemnînd la reînnoirea predării textului şi dîndu-i mijloacele pentru aceasta)". „înainte [de *Figuri III,* n.n.] eram un eseist, de atunci am redevenit eseist"^, spune cu ironia-i şi umoru-i binecunoscute Genette, pe care *Dictionnaire Hachette de notre temps* îl caracterizează drept „eseist", reprezentant de seamă al şcolii numite „noua critică"; dacă lăsăm la o parte „reprezentant al noii critici" (mai potrivit ar fi fost al noii poetici), şi ne întoarcem la eseist, el este strălucit pus în valoare de un volum de o deosebită originalitate şi aceasta începînd chiar cu titlul *Mimologice - Călătorie în Cratylia,* în care, lucru aproape firesc la Genette, inventează termenul „mimologie". Cartea explorează un mit aparte, reluat mereu pe parcursul a vreo douăzeci şi cinci de secole, mitul motivării mimetice a limbajului, tratat prima oară de Platon în *Cratylos* şi reluat mereu sub o formă sau alta. Este vorba de o anumită „lingvistică speculativă"[6], „fantasmatică"[7], tentaţie a autorului, prezentă deja în primele *Figuri;* sînt puse aici faţă în faţă hermogenismul şi

[4] *Idem.*

[5] I.P. Salgas, *op. cit.* '

° Convorbiri cu G. Genette *in* Ion Pop, *Ore franceze,* Ed. Univers, Bucureşti, 1979.

[7] I.P. Salgas, *op. cit.*

Luciditate şi ludicitate

cratilismul (termeni derivaţi de la numele personajelor lui Platon) sau mimologismul. Unul susţine arbitrariul, convenţionalismul limbajului în relaţie cu lumea, celălalt adecvarea, efortul de imitare a lumii de către limbaj, la niveluri diferite, începînd cu litera, grafia, sunetul şi ajungînd pînă la cuvînt, morfologie, sintaxă. Mimologismul trebuie pus în directă legătură cu imaginarul, reluînd într-un fel sau altul fabula după care limba este un analog al lumii.

Autorul va distinge între mimofonie şi mimografie şi, mai ales, între mimologism primar şi mimologism secundar; primul, declarînd eficacitatea mimetică a limbajului, o demonstrează prin motivaţia directă sau indirectă, în timp ce ultimul, constatînd o inadecvare a limbajului şi a lumii, încearcă elaborarea unui proiect de reformă, prin care limbajul să-şi regăsească justeţea. Va fi vorba deci de o logică a corectării şi apoi de una a compensării, reprezentată de Mallarme şi, bineînţeles, de Valery, susţinătorii unei veritabile poetici neocratiliene. Aspectul ludic al mimologismului nu este lăsat la o parte şi este detaliat cu o plăcere gurmandă, care arată, între altele, permanenta tentaţie a ludicităţii pe care o suferă Genette, şi, totodată, aspectul ficţional al teoriei formelor, care o face pe aceasta mai liberă în raport cu critica, satisfăcînd astfel nevoia de ficţiune a poeticianului.

Dar cărţile se nasc una dintr-alta, după cum spune autorul undeva[8] şi ceea ce era lateral într-una poate deveni central în următoarele. Astfel, *Palimpseste* şi *Praguri* trebuie puse în relaţie cu *Introducere în arhitext,* hipertext, paratext şi arhitext, formînd o unitate ca moduri ale transtextualităţii. Prin *Introducere în arhitext,* Genette, desavîrşit cunoscător al poeticii vechi şi noi, încearcă să corecteze o eroare: cea care, pornind de la abatele Batteux, în secolul al XVIII-lea, a creat impresia că împărţirea în cele trei genuri fundamentale, liric, epic şi dramatic, şi-ar avea originea în teoriile lui Platon şi Aristotel, care însă, şi unul şi celălalt, nu se preocupă de genul liric. Dar prejudecata celor trei genuri este preluată cu încăpăţînare de la preromantici, romantici şi postromantici pînă la poeticieni şi teoreticieni moderni ai literaturii precum Bahtin, Warren, Frye sau Todorov. Cu luciditatea-i cunoscută, Genette observă: „Istoria teoriei genurilor este marcată în întregime de aceste scheme fascinante care informează şi deformează realitatea adesea heteroclită a cîmpului literar şi pretind că descoperă un sistem «natural» acolo unde construiesc o simetrie artificială cu foarte multe ferestre false."[9] Dar poeticianul nu se mulţumeşte desigur cu această

[H] *Idem.*

" *Introducere în arhitext, Ficţiune şi Dicţiune,* trad. şi prefaţă de Ion Pop, Ed. Univers, Bucureşti, 1994.

Opera artei

observaţie; dînd dovadă de relativism şi moderaţie, el propune o grilă de tip aristotelic, care ia în considerare nu ierarhizarea ci intersectarea claselor modale (după criteriul stării enunţiative) cu cele tematice (după criteriul fîcţiune/nonficţiune). Grila sa cuprinde genurile existente dar şi cele virtuale şi această lărgire spre virtual, reperabilă deja în *Discursul povestirii* şi în *Noul discurs al povestirii,* merită reţinuta ca o bună dovadă a unei poetici deschise, în care rigoarea nu se confundă cu rigiditatea, în care actualul şi virtualul sînt permeabile. După cum am văzut, arhitextul participă la transtextualitate sau transcendenţă, noţiune ce constituie materia volumelor următoare şi care trebuie înţeleasă într-un sens „tehnic", ca „tot ceea ce pune un text în relaţie, manifestă sau secretă, cu alte texte"[1()], ca tot ceea ce debordează, depăşeşte textul. *Palimpseste,* subintitulată *Literatura de gradul doi,* defineşte şi analizează hipertextualitatea, ce face cuplu cu hipotextualitatea şi numeroasele ei figuri: parodia, imitaţia, travestirea burlescă, pastişa, continuarea, replica, varianta, transpunerea, traducerea, versificarea, prozificarea, extensia, expansiunea, concizia, excizia,
practicile oulipiene.

Tot în *Palimpseste,* autorul defineşte cele cinci clase de transtextualitate, aflate într-o comunicare reciprocă, şi anume, intertextualitatea, cu o accepţiune destul de restrînsă la Genette, de relaţie de co-prezenţă între două sau mai multe texte, paratextualitatea - relaţia textului propriu-zis cu o serie de semnale accesorii ce-i procură un anturaj şi un ghid de lectură, metatextualitatea - relaţia de comentariu ce uneşte un text cu altul, hipertextualitatea - derivarea unui text dintr-unul anterior, prin transformare sau imitaţie şi arhitextualitatea, care trimite la categoriile generale de care ţine fiecare text particular: genuri literare, moduri de enunţare, tipuri de discurs. După ce analizează cu voluptate toate tipurile de literatură palimpsestuală, de gradul doi sau chiar trei (dacă ne gîndim, de exemplu, la *Vineri sau viaţa sălbatică,* a lui Toumier, hipertext faţă de *Vineri sau Limburile Pacificului,* hipertext la rîndul ei faţă de *Robinson Crusoe),* Genette ajunge şi la hipertextualitatea „enigmatică", pentru care hipotextul este necunoscut, indescriptibil şi deci indefinibil, pe care o numeşte amuzat, sau poate excedat, „incalificabilă"[11].

Dacă la începutul acestei cărţi, capitale în evoluţia poeticianului şi care, după părerea sa îl reprezintă cel mai bine[l-], el redefinea obiectul

[10] *Palimpsestes.* Ed. du Seuil. Paris, 1982.

[11] *Idem.*

^ M. Constantinescu, „Convorbire cu G. Genette", „România Literară", nr, 11, martie, 1999.

Luciditate şi ludicitate

poeticii, identificîndu-l în transtextualitate, la sfirşitul ei, autorul analizează, şi acesta este un alt moment important al deschiderii poeticii sale, unele practici „hiperestetice" (ţinînd de muzică şi de pictură), propunînd extinderea noţiunii de hipertext la toate artele; laterale aici, ele vor deveni centrale în *Opera artei.*

în *Praguri* din 1987, este rîndul paratextualităţii să fie radiografiată cu rigoarea cercetătorului şi priceperea cunoscătorului. Sub numele de „peritext" se reuneşte tot ceea ce se găseşte în jurul textului în interiorul cărţii: prezentare editorială, nume de autor, titlu, subtitlu, intertitlu, dedicaţie, epigraf, prefaţă, note, în timp ce „epitextul" trimite la elementele ce se referă la text dar în exteriorul cărţii: convorbiri, corespondenţă, jurnal intim etc. Paratextul nu se limitează la practici textuale, ci poate să cuprindă şi practici iconice - ilustraţiile - sau elemente materiale precum opţiunea tipografică ori factuale: vîrsta, sexul, celebritatea sau anonimatul autorului. Toate pot juca un rol în înţelegerea textului fiindcă dimensiunea cea mai importantă a paratex-tului este cea pragmatică: el va acţiona asupra cititorului; titlul, de exemplu, îl va atrage pe „client" şi-l va face sa cumpere „marfa"; alte elemente paratextuale îl vor determina la lectură, ghidîndu-l pe acest parcurs. E drept însă, ele sînt facultative şi din punctul de vedere al producerii lor de către autor şi din cel al consumării lor de către cititor. Iată, aşadar, că prin *Praguri,* Genette privilegiază dimensiunea pragmatică a operei, versantul cel mai socializat al practicii literare, ţinînd seama de convenţii, practici, uzanţe care evoluează în timp, a căror importanţă va fi studiată mai aprofundat în *Opera artei.* Cum era şi de aşteptat, un loc special în economia cărţii revine titlului şi prefeţei, analizate în funcţiile, natura şi statutul lor. Titlul are o funcţie de seducţie — şi poeticianul aminteşte aici faimoasa vorbă a lui Furetiere, după care, titlul este un adevărat proxenet al cărţii -, una de desemnare sau identificare şi una descriptivă; el poate fi tematic sau rematic, după cum vizează conţinutul sau aspectul formal, generic al cărţii. Ca argument convingător al importanţei decisive a titlului în citirea şi înţelegerea unei opere, Genette invocă *Ulise* de Joyce, care cu un alt titlu nu ar mai avea această dimensiune hipertextuală. Este de reţinut, de asemenea, ideea că titlul cu adevărat bun este cel care ştie să se facă uitat; transparent şi tranzitiv, el se retrage discret, lăsînd loc textului.

Partea cea mai întinsă a cărţii revine prefeţei, cu diferitele ei forme de discurs liminar: cuvînt înainte, prolog, către cititor, avertisment. După cum sînt ulterioare, auctoriale, actoriale, alografe sau autografe, serioase sau ficţionale, prefeţele sînt de mai multe tipuri, dintre care

cel mai cunoscut îl constituie prefaţa auctorială originală, avînd ca scop să asigure textului o lectura bună, adică să răspundă la întrebările „De ce şi cum trebuie să citiţi această carte"[13]. Temele lui „de ce" vor valoriza subiectul, afirmînd importanţa şi noutatea lui, sau dimpotrivă, înscrierea lui într-o tradiţie. Adeseori ele se împletesc cu toposul falsei modestii şi al autocriticii preventive. Temele lui „cum" grupează informaţii necesare unei bune lecturi a textului: geneza şi sursele lui, determinarea destinatarului, uneori explicarea titlului, justificarea structurii textului, caracterizarea lui generică. Dar prefaţa poate ajunge chiar să manifeste o stingherealâ în legătură cu scriitura prefaţială, să se întrebe asupra statutului ei, să multiplice precauţiile şi scuzele şi chiar să ia drept subiect genul prefaţial: vom avea de-a face în acest caz cu prefaţa, mai rară, numită „autologică". Deşi inventariază cu un ochi de entomolog, toate tipurile şi subtipurile de „alte prefeţe", autorul are luciditatea şi umorul sa constate în *Concluzii,* că el este, cu toate acestea, departe de exhaustivitate, că nu a făcut decît să-şi survoleze obiectul „multiform şi tentacular"[14] la un nivel foarte general şi că, de fapt, *Praguri* este doar o introducere în studiul paratextului. Rămîn încă neexplorate practicile non-textuale, precum şi practicile paratex-tuale extra-europene. Pe lîngă o tentaţie imperialistă de a-şi anexa mereu alte obiecte din zona de tranziţie şi tranzacţie dintre text şi extra-text, din „vestibul", paratextul este periculos şi prin „efectul Jupien",

cînd, devenind prea seducător pentru cititor prin el însuşi, el îşi debordează funcţia şi se constituie în ecran, blocînd trecerea spre text. De unde invitaţia la prudenţă de la finele cărţii, „Atenţie la paratext"[15].
Dar cum spunea autorul, cărţile sale ies una dintr-alta, şi ce era marginal într-una devine central într-alta. Regimurile ficţiunii şi ale dicţiunii, deja amintite în *Introducere în arhitext,* sînt reluate în *Ficţiune şi Dicţiune,* ce revine, prin ultimul dintre cele patru studii, la controversata problemă a stilului dar se interesează şi de chestiuni noi, precum actele de ficţiune şi povestirea factuală, opusă celei ficţionale. Prin abordarea povestirii factuale, poeticianul îşi extinde cîmpul de studiu la nonficţional - şi este prima oară cînd se încearcă un studiu teoretic global al acestui domeniu, complet neglijat de naratologie -prin genuri ca: autobiografia, istoria, eseul critic, discursul judiciar, predica etc. în ceea ce priveşte problema literarităţii, atinsă deja în

[13] Seuils, Ed. du Seuil, Paris. 1987.
[14] *Idem.*
[15] *Idem.*

cîteva rînduri, Genette revine la ea pentru a pune faţă în faţă şi a o privilegia pe cea din urmă, teoria constitutivistă sau esenţialistă şi cea condiţionalistă. După prima, textul este literar prin esenţa, prin natură şi pentru totdeauna, după a doua, un text poate deveni operă sau poate înceta de a mai fi operă, în funcţie de circumstanţe. Poeticianul francez se întîlneşte aici deja cu filosoful american Goodman, care a refor-mulat întrebarea esenţială pentru artă, schimbînd-o din „Ce este arta?" în „Cînd este artă?" Teoria condiţionalistă încearcă o recuperare estetică, prin lărgirea criteriului poeticităţii la proza „neliterară", a unor texte lipsite de intenţie literară (un exemplu binecunoscut ar fi scrisorile d-nei de Sevigne).
Prin această asimilare a prozei neliterare este deja anunţată problematica din *Opera artei;* în acest cîmp aprecierea literarităţii nu mai este determinată de apartenenţa categorială a textului, ci de judecata estetică a receptorului. în funcţie de acesta un text poate foarte bine să fie sau să nu fie literar. Altfel spus, pentru a anticipa noţiuni centrale din *Opera artei,* este vorba de a distinge între discursul intenţional estetic şi discursul atenţionai estetic, care rezultă dintr-o decizie a cititorului. Chestiunea literarităţii atenţionale este în strînsă legătură cu cea a stilului, ce face obiectul studiului *Stil şi semnificaţie,* într-un „adevărat text fondator"[1]*', menit să intre în orice antologie consacrată stilisticii şi care inovează în cel puţin două probleme; mai întîi, recurgînd la noţiunea goodmaniană de exemplificare - care asumă toate valorile extra-denotative - Genette se desprinde de tradiţia reflexivă care lega stilul, în mod privilegiat de afectivitate; mai apoi, Genette se desprinde şi de concepţia discontinuă asupra stilului, fixată du o tradiţie îndelungată şi rezistenta, după care stilul este constituit dintr-o serie de accidente punctuale, eşalonate într-un continuum lingvistic şi numite „trăsături stilistice". în teoria propusă de Genette, stilul este versantul exemplificant, sensibil al unui text şi toate proprietăţile pe care le posedă un text, sînt indicatori stilistici cel puţin în mod virtual. Astfel nu mai putem considera că un text are stil, iar altul nu, fiindcă orice text are stilul său care constă în ansamblul de proprietăţi, de diferite niveluri, pe care el le exemplifică, după diferite regimuri. Şi atunci nu se mai pune problema de a şti dacă un text are stil, ci care este stilul său şi, mai ales, dacă acesta este estetic interesant. Demersul lui Genette, care are şi aici „ceva ludic sau ceva capricios"[17], restituie

° J. M. Schaeffer. „Defense et illustration de la poetique", *in* „Critique", nr. 528, 1991.
[1]' H. Mitterand, „Â la recherche du style", in „Poetique", nr. 90, 1992.

stilului locul său printre universalele discursului, alături de gramaticali-tate sau semanticitate, destabilizînd astfel stilistica literară tradiţională. Tot în *Ficţiune şi Dicţiune,* Genette îşi focalizează atenţia şi asupra actelor de ficţiune, care, după Searle, sînt aserţiuni prefăcute, depragma-tizate, ce substituie imaginarul realului. Pdeticianul francez nu acceptă această poziţie, considerînd că literatura de ficţiune nu se sustrage pragmaticii, ci ţine doar de o pragmatică specială. A produce o ficţiune înseamnă, după Genette, a înfăptui un act de limbaj care presupune adeziunea publicului, înseamnă, de fapt, un transfer de imaginar, fiindcă cititorul este condus să-şi imagineze situaţia.
Prin volumul *Ficţiune şi Dicţiune,* poetica apare considerabil lărgită şi reînnoită: ea nu mai este doar ştiinţa formelor, a genurilor şi a tipurilor literare, ci şi o teorie a stilului şi a unei pragmatici speciale. Ia această poetică „nouă", ficţionalul face loc factualului, literarul, artisticului. Terenul este pregătit acum pentru *Opera artei.* Aceasta cuprinde două volume, apărute separat, la un anumit interval de timp, *Imanenţă şi transcendenţă* (1994) şi *Relaţia estetică* (1997). Ea constituie ceea ce autorul a numit o „abordare de către poetician a unui etaj superior", a nivelului numit estetică, din care poetica este doar un compartiment, un „canton".
Un anumit imperialism al artelor frumoase face ca literatura să fie neglijată ca artă şi ca estetica să se refere doar la aceasta. Dar asemenea prejudecăţi nu-l inhibă pe teoreticianul care, după ce a reînnoit poetica atrăgîndu-şi supranumele şi renumele de Aristotel al zilelor noastre, se îndreaptă, într-un exerciţiu apreciat cu autoironie „cvasi-ilegal", spre estetică, altfel spus, trece de la clasa înglobată, la cea înglobantă.

După cum am văzut în sumara sinteză asupra autorului, această deschidere a poeticii este progresivă şi devine o constantă la Gerard
Genette[18].
Deja în 1987, autorul mărturisea[19] că reflecţia sa se concentrează asupra întrebării jakobsoniene „Ce anume face dintr-un text o operă de artă?", iar în 1991, la Editura du Seuil, apărea culegerea de texte *Estetică şi Poetică,* reunite şi prezentate de Genette, un fel de dosar pregătitor al *Operei de artă.*
Estetică şi Poetică grupează opt studii devenite clasice referitoare la definiţia artei, modul de existenţă a operelor, criteriile funcţiei
[18] C. Montalbetti, G. Genette, *Une poetique ouverte,* Bertrand Lacoste, Paris 1998. [19]
ris 1 [19]
I.P. Salgas, *op. cit.*

estetice, statutul special al operei literare. Ele exprimă toate, într-un fel sau altul, interesul filosofiei de tradiţie analitică pentru chestiunile de estetică, şi reciproc, preocuparea specialiştilor artei, literaturii şi limbajului pentru implicaţiile filosofice ale cercetării lor.
Firește, reînnoirea teoretică încearcă să ţină pasul cu evoluţia artei care, în acest secol, n-a încetat „să-şi debordeze limitele şi să-şi busculeze categoriile"[20]. Iar studiile ce formează *Estetica şi Poetica* -aparţinînd lui George Dickie, Timothey Binkley, Kendall Walton, Luis J. Prieto, Chares L. Stevenson, Margaret Macdonald, Michael Glowinski şi Nelson Goodman - au ca trăsătură comună un „caracter ipotetic şi relativist"[21] şi convingerea antiesenţialistă că întrebările privind arta nu mai sînt de ordinul lui ££, ci de ordinul lui cînd. cum şi de ce şi că nu există operă decît la „întîlnirea activă a unei intenţii şi a unei atenţii"[22].
în *Imanenţă şi transcendenţă,* volum consacrat modurilor de existenţă a operelor, Genette face oarecum *tabula rasa* din tradiţia estetică sacralizatoare a artei, dar aceasta într-un mod implicit prin propunerea unui nou raport faţă de artă. Tot aşa cum, la momentul potrivit, Genette identifica, pe urmele lui Jakobson, obiectul poeticii în *literaritate,* el îl identifică acum pe cel al esteticii, nu în ceea ce o tradiţie îndelungată a numit *frumos,* în mod vag şi confuz de altfel, ci în *artisticitate* (şi termenul *esteticitate,* parcă şi mai potrivit, este evocat la un moment dat).
Iar aceasta presupune mai întîi formularea statutului operei de artă şi o interogaţie asupra modurilor ei de a fi.
în demersul său, poeticianul francez corectează, completează sau contestă teoriile filosofiei analitice în materie de artă, „dialogînd" în principal cu nominalistul Nelson Goodman.
Astfel, după Genette, există două moduri de existenţă a operei de artă, şi anume, imanenţa, adică „în ce fel de obiect consista o operă", obiectele putînd fi materiale sau ideale, şi transcendenţa, adică „toate felurile prin care o operă depăşeşte, debordează sau se joacă cu obiectul ei".[23]
Există arte ale căror opere sunt fundamental materiale, precum pictura şi sculptura, altele fundamental ideale, precum literatura şi
Esthelique et Poetique, Textes reunis et presentes par G. Genette. Ed. du Seuil, Paris, 1992.
-l *Immanence et Transcendance,* Ed. du Seuil. Paris. 1994.
fldem.
[23] *Idem.*

muzica, iar după Goodman există şi unele intermediare, tranzitorii, precum arhitectura.
în primul caz, Genette vorbeşte de regim *autogrqfîc,* în al doilea caz avem de-a face cu regimul *alografic,* termenii sînt împrumutaţi de la Goodman.
Noţiunea de *transcendenţă,* în sens tehnic, lipsit de orice conotaţie metafizică, este „găselniţa" lui Genette, datînd, să ne amintim, încă din *Palimpseste* şi ea nu este acceptată de Goodman, de unde un prim dezacord fundamental între cei doi teoreticieni ai artei. în cazul povestirii lui Borges (unul din autorii favoriţi ai lui Genette, alături de Proust şi Valery), *Pierre Menard, autorul lui Quijote,* care arată că acelaşi text, absolut identic, poate constitui două opere distincte, fiindcă a fost produs de autori diferiţi, din epoci diferite, teoreticianul american apreciază că este vorba de o singură operă, în timp ce teoreticianul francez o consideră un elocvent exemplu de mod de transcendenţă; şi el propune chiar să vorbim în acest caz de „efectul Menard", sau cu un termen mai general, de „efectul genetic" al operei.
Un alt dezacord fundamental între cei doi cercetători vine din faptul că Genette îşi formulează teoria în concordanţă cu uzajul, convenţiile, practica şi tradiţia, în vreme ce Goodman încearcă să le ignore şi în cazuri mai puţin rafinate decât povestirea lui Borges; pentru el traducerea unei cărţi este o altă carte, transpoziţia unei opere muzicale cu un ton este o altă compoziţie, intrînd astfel în contradicţie flagrantă cu convenţii culturale elementare şi durabile.
Un anumit relativism în a privi lucrurile face din teoria lui Genette una suplă, în care distincţiile nu sînt întotdeauna tranşante, iar cazurile mixte, intermediare sau ambigue sînt şi ele recunoscute şi explorate, cea mai

bună dovadă că estetica pe care o promovează încearcă să ţină pasul cu evoluţia artelor: astfel caligramele îmbină idealitatea textului cu materialitatea grafismului, artele autografice pot avea obiecte multiple, iar unele arte de performanţă sînt autografice în identitatea numerică a fiecărei reprezentări, singulare şi autografice, în identitatea specifică comună tuturor instanţelor aceleiaşi serii.
Din raţiuni metodologice, studiul imanenţei este net separat de cel al transcendenţei, de unde riscul unei prime impresii de reductiv şi îngust, care se va schimba însă la parcurgerea părţii a doua, ce constituie un complement şi un corectiv al celei dintîi, de unde invitaţia la răbdare adresata cititorului.
Şi fiindcă vorbim de cititor, cu care autorul încearcă o discretă colaborare, el va avea de parcurs un număr mare de pagini, constituind studiul succesiv al celor două regimuri, traversare ce la un moment dat
Luciditate şi ludicitate
15
i se poate părea obositoare, monotonă. Genette are, de altfel, bănuiala că acest tom va fi fost mai uşor de produs decît va fi de citit. Poate pentru a atenua această impresie de tehnic şi sec, el recurge la exemple, la ilustrări imaginare ptaă la năstruşnic sau de o concrete, de o familiaritate dezarmantă - deja faimosul cartof de pe şemineul său.
Partea cea mai interesantă, mai „captivantă", dacă putem spune astfel, este capitolul final, *Opera pluralâ,* care asigură şi trecerea la volumul al doilea. Genette studiază aici pluralitatea operală de ordin atenţionai, adică opera ca „obiect de receptare şi relaţie estetică"[24], care îmbracă după împrejurări şi contexte, aluri şi semnificaţii diferite.
Pe lîngă transformările fizice, bruşte, care ţin de accident sau de agresiune intenţionată, sînt analizate cele lente, insidioase, nesesizabile imediat (imputabile unor reacţii chimice, căldurii, gerului, umidităţii, uscăciunii, vîntului, luminii, prafului, insectelor, mucegaiului, diverselor poluări) şi uneori binevenite precum patina vremii, mult preţuită de Panofsky.
Alte transformări sînt legate de proprietăţile externe, de amplasament şi relaţii cu situl şi mediul înconjurător; e greu de imaginat Turnul Eiffel în altă parte decît la Paris, Parthenonul altundeva decît pe Acropole, deşi fizic nici o operă nu este netransportabilă, precum schiturile din Languedoc în Manhattan, London Bridge în Arizona. Firește, orice astfel de transfer distruge o semnificaţie şi impune o alta.
Ultima categorie de operă plurală, poate şi cea mai neglijată de estetica tradiţională, este cea imputabilă receptării plurale. Exemplul cel mai la îndemînă după Genette, este iepurele-raţă a lui Jastrow, ce se poate citi fie ca un cap de iepure, fie ca unul de raţă, peştii-păsări ai lui Escher, şi, din nou, Don Quijote al lui Pierre Menard sau al lui Cervantes.
Aceste exemple pot părea marginale sau artificiale, ele ilustrează însă un fapt general: relaţia între receptarea şi funcţionarea operelor. Şi Genette sintetizează aceasta, citînd fraza cunoscută a lui Malraux: „Orice mare artă le modifică pe cele precedente". Şi aici exemplele sînt numeroase: altfel îl vedem pe Cezanne, după cubism, pe Gauguin, după expresionism, pe Baudelaire după Mallarme, pe d-na de Sevigne după Proust, şi, am adăuga noi, pe Proust după Genette.
Concluzia cea mai potrivită, care constituie şi o bună introducere la *Relaţia estetică,* este că relaţia de transcendenţă între operă şi obiectul său de imanenţă se poate defini în termeni funcţionali; *opera,*
24
Idem.
16
Opera
artei
după cum o arată şi **numele**^ este *acţiunea* pe care o exercită un obiect de imanenţă. Dacă imanenţa defineşte opera în repaus, transcendenţa anunţă opera în acţiune.
Graţie unei structuri circulare, *Relaţia estetică*^începe unde se termină *Imanenţa şi transcendenţa* şi se termină unde începuse aceasta. Relaţia celor două volume este „în buclă"[25], fiecare vrînd să-l lumineze pe celălalt, problemele statutului operei de artă şi cele ale funcţiei ei fiind complementare.
După cum mărturisește *în Introducere,* autorul a parcurs *Relaţia estetică* în paşi japonezi: din referinţă în referinţă, din aprobare în refutaţie, din ipoteză în contra-ipoteză şi cu o bibliotecă destul de aleatorie, în care absenţele se vor indiciul unei atenţii selective şi intenţionate, fiind favorizate contribuţiile de tip analitic, în sens kantian şi modera Printre cei mai importanţi interlocutori, Hume, Kant, Hegel, Proust, Wilde, Puşkin, Beardsley, Danto, Walton, Margolis, Panofsky, Malraux, Leiris, Schaeffer şi, cel mai adesea, Goodman, faţă de care Genette are o atitudine tot mai polemică. Sînt expediaţi ca neinteresanţi prin teoria lor speculativă asupra artei o serie de teoreticieni mergînd de la Novalis pînă la Adorno şi Heidegger.
Estetica „reînnoită"[26] pe care Genette o propune - de fapt o meta-estetică, este departe de a fi o disciplină etanşă, inirînd în dialog cu ancheta istorică asupra artei, istoria culturală comparată, sociologia, psihologia. Ea este, aşadar, o ramură a antropologiei generale, avînd ca scop să definească, să descrie şi să analizeze relaţia estetică şi nu să o justifice sau să o stigmatizeze pentru misiuni şi funcţii care nu îi sînt proprii şi Genette atrage aici atenţia asupra pericolului de a supraestima rolul artei, confundînd-o cu umanitarul sau metafizica. Relaţia estetică, definită ca o „atenţie aspectuală orientată spre o apreciere"[27], va fi analizată în aspectele ei esenţiale, în primele

două părţi, ultimei părţi revenindu-i ca obiect funcţia artistică în specificitatea ei, drept caz particular al relaţiei estetice.
în *Imanenţă şi transcendenţă,* Genette definise deja opera de arta ca un obiect estetic intenţional, sau un artefact cu funcţie estetică şi el revine acum la această chestiune capitală[28]: „ceea ce conferă unui obiect în ochii receptorului său statutul de operă de artă, este senti-
[25] *La Relation esthetique,* Ed. du Seuil, Paris, 1997. [2"] I. M. Schaeffer, „La relation esthetique comme fait anthropologique", *in* „Critique", nr. 605, 1997.
-' *La Relation esthetique,* ed. cit. [28] *Idem.*

mentul, fondat sau nu, că acest obiect a fost produs cu o intenţie, cel puţin parţial estetică". Şi această definiţie, dată oarecum provizoriu la începutul volumului, este reluată ca definitivă la capătul lui, cu nuanţarea că ea poate fi interpretativă obiectiv şi ontologic („pentru *a fi* o operă de artă un obiect trebuie să provină efectiv dintr-o intenţie estetică"), fie subiectiv şi funcţional („pentru *a funcţiona ca* o operă de artă, un obiect trebuie să fie primit ca provenind dintr-o intenţie estetică"), de unde de parcurs o întreagă gradaţie a **artisticităţii** între constitutiv şi condiţional[2^].
Atenţia estetică (termenul *atenţie* este folosit simetric cu *intenţie),* analizată în prima parte, vizează aparenţa vizuală, aspectul unui obiect, ceea ce Kant numeşte *Bechaffenheit,* fiindcă, ne previne Genette, obiectele estetice sînt mai întîi obiecte atenţionale, de atenţie. Atenţia estetică poate fi definită aşadar ca una aspectuală, orientată către o apreciere. Delimitîndu-se, mai întîi, de poziţiile lui Bullogh, Vivas, Stolnitz, în privinţa definirii acestei noţiuni, Genette trece apoi în revistă simptomele acesteia aşa cum sînt ele formulate de Goodman: densitatea semantică, saturaţia (sintactică) relativă, exemplificarea şi referinţa multiplă şi complexă. Deşi teoreticianul francez consideră că exemplificarea nu este un indiciu sigur, nici o condiţie suficientă a relaţiei estetice, el îi acordă un loc aparte în subcapitolul „Un simptom prin excelenţă", deosebind exemplificările estetice, esenţialmente deschise şi indeterminate, de exemplificările prin convenţie, închise şi determinate, şi privilegiind exemplificările artistice, într-o mare măsură atenţionale.
Prin modificarea orizontului de percepţie, lucru bine sesizat de discipola lui Goodman, Catherine Elgin, ocaziile de exemplificare cresc cînd se inventează noi categorii; astfel, pînzele lui Cezanne exemplifică pentru noi în mod strălucit o trăsătură pe care n-o puteau ilustra pentru contemporanii săi şi nici chiar pentru el, şi anume aceea de a anunţa cubismul. în cazul exemplificărilor estetice şi mai ales artistice, orice detaliu contează, în sensul că fiecare proprietate poate, la un moment dat sau altul, să fie activată sau mobilizată de către atenţia receptorului.
Tot în legătură cu exemplificarea, ca tot ce se opune denotaţiei, transparenţei, este analizată semiopacitatea anumitor obiecte de artă; exemplul cel mai faimos fiind cel al catedralei care poate fi percepută ca fiind frumoasă şi funcţională în acelaşi timp; ea nu trebuie, aşadar,
29
Idem, p. 276.

să fie dezafectată pentru a fi operă de artă. Noţiunea de semiopacitate - sau semitransparenţă - este considerată, de altfel, aptă să rezolve antinomia care pune faţă în faţă, ireconciliabil, adepţii a două estetici extreme, abuziv exclusive, cea formalistă şi cea funcţionalistă (într-un sens mai larg) şi aceasta pentru că funcţia estetică se acomodează cu funcţia practică.
Şi apropo de extreme, sînt pomenite aici experienţa lui Etienne Gilson, care, copleşit de frumuseţea tablourilor lui Veronese din biserica Sfîntul Sebastian, nu mai poate urmări slujba religioasă, şi cea a maicii Angelica de la Port-Royal, care se împotriveşte oricărei ornamentări a bisericii, fiindcă ar solicita simţurile şi ar îndepărta de Dumnezeu. Astfel de „paranteze" dau cărţii lui Genette profunzimea şi consistenţa unei meditaţii asupra condiţiei artei, care dublează rigoarea şi soliditatea tratatului de estetică. Ele sînt, în acelaşi timp, o sugestie de moderaţie şi supleţe în construirea unei teorii.
Revenind la simptomele atenţiei estetice, cel mai interesant dintre ele pare a fi referinţa multiplă şi complexă, reunind moduri distincte de pluralitate semantică, precum ambiguitatea - mai multe denotaţii coexistă - şi transnotaţia figurală - denotatul este, la rîndul său, denotant; Genette asimilează al cincilea simptom cu saturaţia semantică şi îl apropie de ambiguitatea dragă lui Jakobson, prin faptul că accentuează mesajul. Recunoscîndu-i, în mare, lui Goodman, justeţea simptomelor propuse, Genette îi reproşează, totodată, absenţa dimensiunii afective şi anume aprecierea, respinsă ca fiind hedonistă de către analistul american.
Pornind de la exemplul dat de Hume cu degustarea unui vin de către rudele lui Sancho, Genette face net deosebirea între verdict (în cazul fabulei lui Cervantes), dat de expert, şi apreciere, care ţine de gustul fiecăruia, fiind riguros subiectiv, şi cere chiar dreptul la o eroare „judicioasă" în materie de gust, eroare care ar consta în faptul de a te înşela cu bună ştiinţă, decelînd corect într-un obiect o proprietate mai deseori prezentă în altul. El

apără, de asemenea, ideea de diversitate şi varietate a gustului, ridicîndu-se alături de Kant, împotriva unei teorii persistente de la Platon încoace, care pune în centrul ei frumosul ca proprietate obiectivă a unor fiinţe şi opere. Adversarii săi sînt, pe de o parte, adepţii teoriei obiectiviste (Hume, între alţii), pe de altă parte, antirelativiştii contemporani (Beardsley, Dickie, Sibley). Subtilitatea teoriei „hiperkantiene" (cum o apreciază el însuşi) a lui Genette, vine de acolo că judecata estetică, sau de gust cum o numeşte Kant, este cu necesitate subiectivă, iar aprecierea este constitutiv obiectivă, căci prin apreciere gustul se obiectivează sub forma predicatelor estetice a căror

listă este inepuizabilă; autorul le pomeneşte totuşi pe cele mai la îndemînă: *graţios, elegant, fad, vulgar, puternic, greoi, uşor, drăguţ, profund, superficial, nobil, ţeapăn, fermecător, clasic, academic, subtil, grosolan, emoţionant, sentimental, omogen, monoton, sublim, grotesc 30.*

Dar este de reţinut că aici subiectiv înseamnă afectiv, psihologic, nu însă şi individual, subiectivitatea nefiind o problemă de număr: aprecierea colectivă este înglobată în aprecierea în general.

Relativitatea gustului este discutată prin analiza celor două argumente tradiţionale, al posterităţii şi al maturităţii: autorul apreciază cu ironie că posteritatea este un mit consolator ca şi cel al nemuririi sufletului sau al reînvierii. în definirea şi analiza gustului, îi vin în sprijin, în mai multe rînduri, inconfundabilul Proust şi Jean-Marie Schaeffer, teoretician francez, autor al volumelor *Arta epocii moderne* (Gallimard, 1992) şi *Celibatarii artei* (Gallimard, 1996), cu care Genette pare să împărtăşească cîteva idei esenţiale. Referitor la schimbarea gustului, Proust consideră, de exemplu, că opera de geniu este prea originală pentru a fi acceptată de la început de public, dar odată asimilată ea devine prea „limpidă", prea transparentă: vorbind despre bunul-gust, Jean-Marie Schaeffer face observaţia că întotdeauna bunul-gust îl califică pe celălalt drept prost gust, de unde relativitatea şi reciprocitatea celor două noţiuni. Acestea şi alte argumente sînt date împotriva teoriei paradigmelor succesive, căci gustul nu se schimbă în mod previzibil, ci în toate sensurile, cu momente de respingere, de uitare sau de redescoperire.

Din necesitate de metodă, primele două capitole s-au oprit la relaţia estetică în cea mai mare generalitate a ei (atenţie şi apreciere), iar ultimul, revenind la cîmpul de interes anunţat de titlul ansamblului, este rezervat funcţiei artistice.

Diferenţa între estetic şi artistic, nerecunoscută unanim, este în mai multe rînduri subliniată de Genette, cu ajutorul noţiunilor de intenţie şi candidatură; un obiect este estetic atîta vreme şi în măsura în care provoacă o apreciere şi este artistic, atîta vreme şi în măsura în care este candidat la o astfel de apreciere. între adepţii lui Kant, susţinător convins al frumosului natural, şi cei ai lui Hegel, apărător al frumosului artificial, produs al spiritului uman, Genette inventariază, defineşte şi descrie numeroasele cazuri intermediare, mai caracteristice poate sensibilităţii moderne, cînd graniţele între arte sînt permeabile,

30
Idem, p. 113.

cînd obiectul de artă vine cu aceeaşi uşurinţă din natură sau din cotidian; statutul hibrid, cazurile intermediare, sînt de fapt cele mai numeroase şi reale, cele două extremităţi fiind mai degrabă teoretice. Panofsky o remarcase deja: la sculpturile de la Chartres la factorul artistic propriu-zis se adaugă patina timpului, jocul luminii şi al culorii, sentimentul vechimii şi al autenticităţii, de unde concluzia că diagnosticul între natură şi cultură nu ţine doar de observaţia simplă sau complexă, ci şi de alte date, informaţii exterioare obiectului, de care nu dispunem întotdeauna. Pe de altă parte, distincţia între obiectele naturale, obiectele uzuale şi obiecte artistice rămîne şi ea nesigură: linia de demarcaţie între domeniul obiectelor practice şi cel al obiectelor de artă depinde de noţiunea de „intenţie" a creatorului, greu de determinat în mod absolut, ea fiind uneori doar presupusă de către receptor, prin urmare, o „iluzie genetică". Şi apoi, în obiectul de artă, la estetic se adaugă obligatoriu o parte de tehnic, de îndemînare, iar mijloacele tehnice au o pertinenţă estetică.

Raportul între estetic şi tehnic, între natură şi artă, diferitele niveluri de receptare, predicatele artistice şi, mai ales, răspunsul la întrebarea „cea mai urgentă şi cea mai pertinentă"-" - „Cînd este artă?" - sînt probleme care îl preocupă pe teoreticianul francez, în ultima şi cea mai întinsă parte a cărţii, care are întmcîtva rolul de concluzie pentru ambele volume. Răspunsul este în receptor, rolul lui este covîrşitor în teoria subiectivisto-relativistă şi de aceea perspectiva acestuia îl interesează pe autor în întreg ansamblul numit *Opera artei.*

Iată, aşadar, că prin solida şi erudita sa lucrare, singura de altfel de această anvergură din domeniul francez al teoriei estetice, Genette restituie relaţiei estetice libertatea, riscul şi plăcerea.

Vom termina spunînd că ceea ce caracterizează opera lui Genette în ansamblul ei este luciditatea care formează la el un insolit cuplu cu ludicitatea.

Exceptînd eseurile critice de la începuturile carierei, orice abordare a unui domeniu teoretic înseamnă pentru teoretician o revizuire în profunzime şi o reînnoire a conceptelor existente, completarea sau nuanţarea unora, contestarea sau răsturnarea altora. Fiecare carte a sa

[31] *Idem, pp.* 267-288.

Luciditate şi ludicitate

21

lasă în urmă concepte noi, instrumente de cele mai multe ori polemice, devenind apoi instrumente de lucru, adoptate şi integrate, după cum am mai spus, de discursul critic şi o terminologie nouă, de o mare inventivitate şi ingeniozitate, care „frizează", dacă putem spune astfel, ficţiunea.

De altfel, aşa şi trebuie înţelese cuvintele alese ca moto: „în materie de ficţiune, activitatea teoretică mă satisface pe deplin."[32] Invenţia conceptuală nu înseamnă pentru el doar abstracţiune şi tehnicitate, ci o parte din joc şi o mare libertate:

„Pentru mine, poetica este o parte mai ludică decât critica, pentru că ea prilejuieşte o anumită invenţie conceptuală, la nivelul căsuţelor goale, a posibilelor neîmplinite etc, în timp ce comentariul critic este mai limitat de către text. Simt o anumită formă de ludicitate în teorie, care nu este la fel cu cea care se poate exercita în critică."[33]

După cum mărturisea într-o recentă convorbire[34], această pornire ludică îi este firească. Criticii şi comentatorii săi au remarcat-o fără întîrziere, numind-o, pe rînd, ironie, autoironie, umor, comic intelectual, sau mod capricios.

Această ludicitate se manifestă prin virtualul din căsuţele libere, în viziunea sa tabulară, asupra cutărui sau cutărui domeniu, în ingeniozitatea sa terminologică: el nu vorbeşte doar de *elipsă, prolipsă, analepsă, prolepsă, metalepsă* etc, termeni ce pot părea uneori oulipienești, ci şi de *efectul Joupien, efectul Menard, efectul Berma, efectul Amolphe* fabricîndu-şi, aşadar, concepte pornind de la personajele literare.

Un alt cîmp în care ludicitatea se află la ea acasă este cel al exemplelor imaginare sau insolite şi al intrusiunilor autobiografice, adevărate „insule de factual", ca să-l parafrazăm pe autor, care atenuează austeritatea abstracţiunii, ariditatea conceptuală şi constituie un fel de poveste-cadru a enunţării, a elaborării teoretice; diversele aluzii şi. frînturi de confesiuni ne permit să-l imaginăm pe eseist lucrînd cu un cartof pe şemineu, cu o pisică alături, cu un băieţel în stare să-i furnizeze exemple, în preajmă. Relaţia cu „improbabilul cititor" căruia i se cere răbdare, pe care şi-l închipuie istovit la capătul volumului *Praguri,* sau plictisit aiurea, este discretă dar constantă, respectuoasă şi cordială.

[32] I. P. Salgas, *op. cit.*

33

34

Idem.

M. Constantiuescu, *op. cit.*

22

Opera artei

Ironia şi autoironia cu care îşi apreciază conceptele mai efemere decît frumuseţea Claudiei Schiffer, pe care o invocă pentru nevoile cauzei estetice, am putea spune, şi care apare apoi la indexul de nume în compania ilustră a lui Schiller şi Schopenhauer, constituie o altă faţă a şăgălniciei sale.

Volumul care ne interesează manifestă această pornire ludică chiar de la titlul care joacă, mizează pe ambiguitatea sintagmei *Opera artei,* ce trimite totodată la opera de artă dar şi la lucrarea, acţiunea artei, pînă la ultima frază care, constatînd că structura circulară a cărţii nu cere obligatoriu o lectură infinită, adaugă că nici nu interzice nimănui să o facă.

Cărţile lui Genette au reuşit să destabilizeze şi să înnoiască domenii, să le redefmească obiectul, să propună şi să impună concepte, printr-un demers metodic şi suplu, sistematizat şi stimulant, original şi spectaculos, în care eseistul întîlneşte în mod fericit teoreticianul, rigoarea întîlneşte savoarea, iar luciditatea, ludicitatea.

1 INTRODUCERE

Acest volum este primul dintr-un ansamblu de două consacrat statutului şi funcţiilor operelor de artă. Primul se ocupă de modul, sau, mai degrabă, *modurile* de existenţă a operelor, iar al doilea va trata despre relaţia estetică în general şi despre relaţia operelor de artă în particular; voi explica ceva mai tîrziu raţiunile acestei ordini, care nu este nici arbitrară, nici cu totul inevitabilă şi presupoziţia de incluziune între estetic şi artistic, care nu este universal acceptată, după cum nu este nici distincţia, adesea ignorată, dintre aceste două domenii.

Va mira, poate, faptul că un simplu „literat" debarchează fără preaviz (sau aproape) în cîmpul unei sau unor discipline rezervate de regulă filosofilor, sau măcar specialiştilor unei practici considerate spontan ca artistice, precum pictura sau... pictura, pentru că această artă este frecvent, deşi implicit, privită ca Arta prin excelenţă: oricine ştie ce se înţelege în general prin *Istoria Artei.* Justificarea mea pentru acest exerciţiu aproape ilegal este convingerea, exprimată deja şi, din fericire, banală că (şi) literatura este o artă iar, prin urmare, poetica este un compartiment al teoriei artei, deci şi al esteticii. Această intruziune nu este, aşadar, decît o extindere sau abordarea unui etaj (logic) superior, motivată de dorinţa de a vedea mai limpede, în acest caz, sau de a înţelege mai bine, lărgind cîmpul vizual: dacă literatura este o artă, am putea, astfel, şti ceva mai mult despre ea cunoscîndu-iye/w/ şi felurile ei, şi,

de fapt, ce este o artă în general, pe scurt, să examinăm mai atent *genus proximum.* Este clar că această mişcare de lărgire nu se opreşte aici; căci dacă arta este, la rîndul ei, - să o spunem fără prea multe riscuri -, o practică umană, va trebui să spunem în ce fel (ori feluri) este ºtc Chiar dacă principiul lui Peter ne determină pe fiecare dintre

noi să ne depăşim nebuneşte nivelul de incompetenţă, cel puţin, lipsa de timp ne va opri în această periculoasă ascensiune.

Mai trebuie, desigur, să justific aici titlul de ansamblu pe care l-am dat. El este în mod voit ambiguu pentru că se pune problema ca el să acopere totodată (sau mai degrabă succesiv) simpla existenţă a operelor şi acţiunea lor, adică, într-un anume sens, propria lor lucrare *(ouvrage). Opera artei* desemnează, aşadar, pentru moment, opera de artă şi, mai tîrziu, într-un chip mai ambiţios, opera acestei opere, care este - evident -, cea a artei înseşi. A *artei,* la singular, pentru un motiv pe care, deocamdată, nu pot să-l indic fără să-l dezvolt: mi se pare că pluralul („artele") implică inevitabil o listă mai mult sau mai puţin canonică - chiar dacă o vrem „deschisă" şi chiar dacă refuzăm *a fortiori* noţiunea tradiţională de „sistem al artelor frumoase" - de practici marcate cu pecetea definiţiei de esenţă: ar exista un anumit număr (finit sau nu) de arte, cu trăsături specifice şi generice care ar plasa pe fiecare dintre ele, şi ansamblul lor prezent sau viitor, la distanţă de celelalte activităţi umane, permiţîndu-le să decidă că una este artistică şi alta nu. Oricît de departe mă simt de un scepticism care nu vede în arte - aşa cum Wittgenstein nu vedea în jocuri - decît o nebuloasă ce nu se defineşte decît prin „asemănări de familie" a unei arte cu alta[1], eu cred, împreună cu alţii, că definiţia comună ce li se poate aplica, ca şi jocurilor de altfel[2], este de ordin tipic funcţional şi

1 Această poziţie negativă, care se reclamă de la Wittgenstein din perioada tîrzie, a *Cercetărilor filosofice* (1953, p. 147 *sq.),* a fost susţinută, între alţii, de Ziff 1953, Weitz 1956 şi Kennick 1958, contribuţia lui Weitz fiind cea mai energică şi mai bine argumentată. Ea a fost explicit contrazisă de către Mandelbaum 1965, Dickie 1969, 1971, 1973, Sclafani 1971, Margolis 1978. şi, implicit, de către toţi cei al căror demers presupune o definiţie pozitivă a conceptului (de operă) de artă, precum Dickie sau Danto 1981 (definiţie,.instituţională", sau socio-istorică, oricît de mari ar fi deosebirile între cele două versiuni), sau Goodman 1968 şi 19 (definiţie funcţională prin modurile de simbolizare numite „sinptome esteticii"). Elementele acestei controverse sînt suficient de accesibile pentru ca nu mai revin la ele aici. Ca şi ultimii autori pomeniţi (precum şi mulţi alţii), eu mă număr evident *defacto* printre cei pe care critica „wittgensteiniană" nu i-a descurajat şi care pretind să dovedească, mergînd, posibilitatea mişcării.

^ Vezi, de exemplu, Caillois 1958, care mi se pare cea mai bună refutaţie în act, pe acest teren, a aporiilor lui Wittgenstein.

că funcţia de care este vorba poate investi sau neglija tot felul de practici sau de producţii. Paradoxal sau nu, mi se pare că *artisticul,* prin acţiunea sa generală, este definibil într-un chip mai sigur decît fiecare dintre „arte" - după cum vedem astăzi în numeroase împrejurări, în care ştim cu certitudine că un obiect sau un act este (sau vrea să fie) „artă", fără să putem spune, dar şi fără să ne intereseze, de *care* artă anume ţine el. La nivelul lor, poeticienii ştiu de multă vreme că anumite „genuri literare" sînt adesea mai greu de identificat decît literatura în general: nu sînt prea sigur că textul cutare este roman, dar nu mă îndoiesc că este vorba de literatură (această situaţie, în care incertitudinea asupra speciei nu se extinde şi asupra genului, este, la urma urmelor, dintre cele mai banale; ca să ştiu că acest animal este un cîine nu trebuie neapărat să cunosc rasa, care poate fi, de altfel, obiectiv vorbind, foarte incertă). Insistenţa asupra pluralităţii artelor, şi a genurilor, poate să ducă la blocaje taxinomice şi totodată dificultăţi conceptuale, deopotrivă de artificiale unele şi altele, iar tema croceană[3] a unităţii artei este, în acest sens, mai degrabă eliberatoare, pentru că lasă în seama unui criteriu, care nu este „vizibil", cum pretindea în chip straniu Wittgenstein[4], ci relaţional - şi care nu va fi neapărat cel al lui Croce -, grija de a defini nu artele ci caracterul artistic al cutării practici sau al cutărui obiect. Acesta era, fără îndoială, între altele, sensul faimoasei formulări a lui Jakobson: obiectul poeticii „nu este literatura ci literaritatea"[5]. Şi ea se potriveşte, mi se pare, cu nu mai puţin faimoasa formulare a lui Nelson Goodman: nu *Ce este arta?* ci *Cînd este artă?*[6] Prin urmare, mai puţin artele şi mai degrabă arta (fără majusculă, în sensul mai modest în care se spune că este *artă* în cutare lucru) şi de fapt, nu artă, ci artistici-tate.

între altele; Schumann spunea deja, e drept cu o formulă prea abruptă: „Estetica unei arte este cea a tuturor artelor; doar materialul fiecăreia este diferit" (citat de Hanslick 1854, p. 168); este diferit cel puţin ceea ce voi numi *tehnicul.*

„Nu gîndiţi, ci *vedeţi!" {loc. cit.)* [5] „Noua poezie rusă" (1919), *in* 1973, p. 15.

Goodman 1977; am apropiat, măcar implicit, aceste două propoziţii (Ganette 1991, pp. 12-l5) şi va trebui inevitabil să revin la ele mai tîrziu.

Definiţia provizorie

Inconvenientul inevitabil (şi revin la el) al acestei stări de lucruri este că ea suspendă definiţia care face obiectul acestui volum la nişte date ce nu vor fi examinate decît în următorul. Aici, această definiţie este deci ipotetică, sau provizorie: *o operă de artă este un obiect estetic intenţional;* sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru: *o operă de artă este un artefact* (sau *un produs uman) cu funcţie estetică*[7]. Aceste două formule sînt echivalente pentru că un obiect intenţional nu poate fi decît un artefact uman, exceptînd ipoteza teologică, - de la care mă abţin -, referitoare la intenţiile divine eventual investite în obiectele naturale, precum şi ipoteza antropomorfică referitoare la intenţiile estetice eventual investite în produse animale, cum ar fi, de exemplu, un ou de prepeliţă sau o pînză de păianjen. Ele sînt echivalente, de asemenea, pentru că un *obiect estetic* înseamnă „obiect în situaţia de a produce un efect estetic", iar *funcţie* - „efect intenţional". S-ar putea considera ca redundantă co-prezenţa *artefactului* şi a *funcţiei,* deoarece nu există artefact fără funcţie (fiinţa umană nu produce nimic fără intenţie funcţională), dar aceea a artefactului nu este întotdeauna estetică, adesea nu este exclusiv estetică, mai mult chiar, un artefact nu are neapărat printre funcţiile lui, una estetică; în schimb, un artefact fără funcţie (intenţional) estetică (de exemplu, o nicovală) poate să producă un efect estetic ne-inten-ţional, adică să fie primit ca un (simplu) obiect estetic cui aproape aceeaşi calitate ca un obiect natural, o floare, de pildă. Trei grade ale obiectelor estetice sînt deci în relaţie de incluziune progresivă: obiectele estetice în general, artefactele cu un eventual efect estetic, şi artefactele cu efect, sau funcţie,! intenţional estetică, care ar fi operele de artă propriu-zise.

A doua formulare, *artefact cu funcţie estetică,* este, în aceşti loc, cea mai oportună, pentru că ea prezintă minţii, cu claritate,!

[7] Este, între altele, definiţia lui J. O. Urmson, 1957, p. 87: „Cred că ol operă de artă poate să fie cel mai util apreciată drept un artefact vizînd înainta de toate consideraţia estetică *(primarity intendedfor aesthetic consideration)"*^

două obiecte distincte: noţiunea de artefact şi cea de funcţie estetică. Aceste două obiecte (de studiu) pot fi prezentate sub forma a două întrebări, dintre care prima va fi: „în ce constă acest artefact?", iar a doua: „în ce constă această funcţie estetică?" Nimic nu prescrie logic ordinea acestor două întrebări, chiar dacă formula de început pare să prezinte *artefactul* ca subiect iar *funcţia estetică* s-o înfăţişeze ca predicat. în fapt, operele de artă nu sînt într-o mai mare măsură un caz particular de artefact decît un caz particular de obiecte estetice: cele două categorii se află în relaţie de intersectare fără o prioritate logică a uneia asupra alteia:

Iar dacă luăm în considerare fiecare dintre cele două chestiuni ca fiind obiect al unui studiu specific, *ontologia* (desemnare complet provizorie) *operelor de artă* pentru prima, şi (bineînţeles) *estetica* pentru a doua, nimic nu ne opreşte în principiu să începem în acest fel şi nici chiar, cum au făcut Kant şi alţii, să ne rezumăm la acesta.

Descopăr totuşi o raţiune pentru a începe cu prima, dar ea este mai ales de ordin retoric, sau pragmatic: funcţia estetică este finalitatea (principală) a operei de artă, iar opera este, ca orice mijloc, în serviciul scopului său, şi această subordonare indică o gradare importantă şi sugerează, prin chiar acest fapt, o progresie în analiză[8]. Am putea să considerăm acest prim volum

°

Goodman însuşi, care va stabili energic în „Cînd este artă?" (1977), prioritatea de urgenţă şi de relevanţă a funcţiei asupra statutului, a amînat totuşi pînă în ultimul capitol din *Langages de l'art* (1968) studiul ■•s'mptomelor" esteticii.

ca nişte simple preliminarii şi atunci - o spunem fără a abuza totuşi de *captatio benevolentiae -,* vom vedea că, din fericire, lucrurile sînt ceva mai complexe.

Prima noastră problemă este, prin urmare, în termeni de şcoală, cea a statutului aşa-zis „ontologic" ' al operelor de artă -ori în termeni mai simpli, a „modului" sau mai degrabă a „modurilor lor de existenţă"[10]. Cel puţin sub unul dintre aceste aspecte, chestiunea a fost tratată pe larg de către filosofia contemporană şi nu voi pregeta să ţin cont de acest fapt, dar trebuie să încep prin a indica două opţiuni de metodă şi de principiu care delimitează poziţia mea de cea pe care o ilustrează, cu multe nuanţe, această recentă tradiţie.

„Ontologie" restrînsă

Mai întîi, mi se pare puţin potrivit să plasez sub pavilionul ontologiei întreaga teorie a artei, fâcînd din

caracterul artistic al unui obiect, sau din absenţa acestuia, o trăsătură „ontologică". Aceasta este, cred, poziţia lui Arthur Danto, care califică astfel[11] diferenţa între două obiecte fizic indiscernabile dintre care unul este o operă de artă (de exemplu, *Suportul pentru sticle* al lui Duchamp), iar altul nu este (un suport „identic" aflat într-un magazin). Las pentru mai tîrziu discuţia referitoare la presupoziţiile acestei opoziţii, adică, în esenţă, a calificării drept operă de artă a *ready-made-uhxi* însuşi[12] şi a consecinţelor

[y] Stă mărturie între altele a folosirii (neaşteptate) a acestui adjectiv în estetica analitică contemporană, a treia parte a antologiei Margolis 1987. Voi justifica mai tîrziu rezerva mea în legătură cu această calificare stmjemtoare, pe care îmi propun cel puţin să o îmbunătăţesc.

[10] Este, vom vedea, expresia folosită de Souriau 1947.

[11] De exemplu, 1981, pp. 32-33, 86-87, 223.

'- Vezi mai departe, capitolul 9. Precizez de pe acum că scopul meu nu este de a contesta această calificare *în legătură* cu *ready-made-xâ,* ci aplicarea ei *Ia obiectele expuse* în sine şi ca atare.

teoretice care decurg de aici. Vreau doar să-mi arăt preocuparea de a defini „modul de existenţă" cît mai strîns posibil, cel puţin pentru moment, sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, să las cît mai mult posibil în afara „ontologicului" („Ce este aceasta?") din ceea ce eu consider funcţional („La ce foloseşte asta?" sau „Cum merge asta?").

Un fapt se opune, în aparenţă, acestei distincţii: cum artefactele sînt toate obiecte intenţionale, este imposibil să le definim, chiar şi provizoriu, lăsînd funcţia lor în afara definiţiei; este imposibil să spun ce *este* un ciocan fără să spun la ce foloseşte: un ciocan e ceva *pentru* bătut cuie. Un răspuns la această obiecţie l-ar putea constitui faptul că nu este cu totul imposibil să definim (sau cel puţin *să descriem)* într-o manieră nefuncţională, un ciocan drept (de exemplu) o masă metalică avînd la capăt un mîner de lemn: la urma urmelor, cu astfel de termeni l-ar descrie, peste cîteva milenii, un arheolog care l-ar fi descoperit şi nu i-ar fi găsit încă funcţia. Un alt răspuns ar fi că funcţia intenţional constitutivă a unui artefact nu este constantă: nimic nu ne împiedică să folosim ocazional, sau chiar permanent, un ciocan drept presse-papier şi reciproc, fără să schimbăm cu nin ic fiinţa fizică sau înfăţişarea lor. Funcţia, chiar a unui obiect „esenţialmente" funcţional (a unei unelte), este aşadar virtual variabilă, în timp ce fiinţa sa fizică se menţine aproape imuabilă (voi reveni mai pe larg asupra acestui *aproape);* iar această observaţie este valabilă fără îndoială *afortiori* pentru operele de artă care pot, după împrejurări, să-şi schimbe funcţia practică (Parthenonul nu mai este un sanctuar) sau funcţia estetică *{Olympia* nu mai este o provocare), fără a-şi schimba modul de existenţă. Perechile (sau seriile) de obiecte indiscernabile citate de Danto, reale sau imaginare, sînt într-un anumit sens (sau: din acest punct de vedere) experienţe *ad hoc* superflue: un singur şi acelaşi obiect industrial nu are aceeaşi funcţie înainte şi după promovarea lui ca *ready-made:* un simplu uscător pentru sticle a devenit... ceva ce nu aş califica atît de uşor ca Danto drept „operă de artă", dar cel puţin, cu toată evidenţa şi orice s-ar spune, drept „piesă de muzeu". Dar fiinţa lui fizică, nu este, din ~ ştiu, afectată în vreun fel: tot aşa cum faimosul desen al lui

Jastrow nu se modifică atunci cînd încetăm să-l „vedem" ca un iepure pentru a-l „vedea" drept o raţă[13]. La această invariantă extrafuncţională se va reduce aici „modul de existenţă" al operelor, sau mai degrabă existenţa lor, ale cărei *moduri* constituie „statutul lor ontologic" - aş scrie mai degrabă - atunci cînd n-aş putea să evit adjectivul - *(onto)logic,* fiindcă mi se pare că aceste diferenţe de mod sînt de un ordin mai mult logic decît ontologic în sensul tare, sau greu, al termenului, pe care această punere între paranteze vrea să-l uşureze. Am înlocuit, de asemenea, *fizic* cu *extrafuncţional,* pentru că primul calificativ se potrivea unui ciocan, unui suport sau chiar unui desen, dar nu se putea aplica unui alt tip de obiecte, precum un poem sau o simfonie, a căror „fiinţă" *nu* este tocmai fizică. Această diferenţă, pe care, fără îndoială, o vom mai întîlni, este chiar în inima întrebării referitoare la „modul de existenţă" a operelor.

A doua opţiune se referă la modul de existenţă, riguros definit, care mi se pare că ar trebui divizat acum în două aspecte. Existenţa unei opere - precum, de altfel, a oricărui obiect - poate să fie considerată în două maniere distincte. Unul răspunde aproximativ (sau provizoriu) la întrebarea grosieră: „în ce constă această operă?" *Venus din Milo,* de exemplu, constă dintr-un bloc de marmură albă de cutare şi cutare formă, actualmente vizibilă, pe vreme frumoasă, la Muzeul Luvru (am putea

spune ceva mai mult sau ceva mai puţin, fără a aborda pentru moment funcţia reprezentativă a acestei sculpturi). în condiţii optime, o percepţie directă, completă şi autentică a acestei opere nu poate să aibă loc decît în prezenţa acestui obiect, în cazul de faţă, fizic. Spun „în condiţii optime" pentru că nenumăraţi şi diferiţi factori pot să tulbure această percepţie, dintre care cel mai nobil şi legat în modul cel mai legitim de fiinţa artistică a acestei opere, pe care l-am putea numi, făcînd aluzie la o celebră pagină din Proust[14], „efectul Berma", ar fi definit, desigur, în termeni non-proustieni,

[13] Vezi mai departe, p. 267.

[14] Proust 1918, p. *437 sq.*

ca o „anestezie traumatică provocată de sentimentul zguduitor de a fi în prezenţa unei prezumtive capodorere". în raport cu oricare altă manifestare (indirectă) a operei *Venus din Milo,* acest bloc de marmură este, evident, *lucrul însuşi* şi, în acest sens, ea „constă" în el.

Dar *a consta în* nu trebuie interpretat aici ca semnificînd, fără nici un rest ori nuanţă, „a fi în orice privinţă identic şi reciproc reductibil la". Cum s-a remarcat adesea, anumite predicate se aplică la obiectul fizic şi nu la operă şi (mai ales) reciproc: *Dansul* lui Carpeaux poate fi calificat drept „uşor", însă nu şi blocul de piatră din care el constă. De aceea, unii preferă să spună că operele sînt „fizic întrupate" *(physically embodied^)* în obiecte, aşa cum o persoană se întrupează într-un corp, însă această locuţiune vehiculează nişte ipoteze metafizice stînjeni-toare, şi mai ales nu poate să se aplice operelor muzicale sau literare csre constau în obiecte *non-fizice,* neputîndu-se, prin urmare, „întrupa", dacă vrem să păstrăm expresia, decît în *manifestările* fizice ale acestor obiecte ideale: *Mănăstirea din Parma* „constă" (aproximativ) într-un text şi „se întrupează", putem spune, în exemplarele acestui text. Această obiecţie logică deschide, cel puţin, calea unei disocieri, precum şi a evocării unui *alt* mod de existenţă. Cînd Marcel, întors acasă dezamăgit de performanţa „reală" a Bermei, o reconstituie în minte şi îi descoperă după producerea ei, puţin cîte puţin, şi într-un chip mai mult sau mai puţin sincer, meritul artistic, pe care i-l eschivase emoţia a ceea ce este „direct", putem spune că el se află atunci în prezenţa unui alt mod de manifestare a acestei opere, care este un mixaj între amintire, analiză retrospectivă şi o *wishful thinking* conformistă. în zilele noastre, o înregistrare cinematografică sau audiovizuală ar putea să furnizeze ocazia sau ajutorai acestui mod. Un amator foarte sensibil poate să contemple „cu mintea odihnită" un mulaj bun al lui *Venus din Milo* sau o reproducere bună după *Vedere din Delft,* care nu vor înlocui niciodată originalul dar care îi vor

Vezi Margolis 1980, Prima apariţie a acestei formule este, după Ştiinţa mea, în acest titlu de articol: „Works of Art as physically embodied and culturally emergent Entities", 1974.

permite, eventual, unele observaţii pe care nu le-ar fi făcut niciodată în prezenţa lui.

Nu putem aşadar spune, în sensul tare, că o operă *constă* exclusiv sau exhaustiv într-un obiect. Nu doar pentru că, după cum am mai spus-o, acţiunea sa poate să se exercite, de la distanţă şi indirect, în multe alte moduri, bune sau rele, dar şi pentru că se întîmplă ca o operă să consiste nu dintr-wn obiect, ci din *mai multe* considerate identice şi interschimbabile, cum ar fi diversele exemplare din *Gînditorul* lui Rodin, sau chiar cele recunoscute ca sensibil diferite unele de altele precum versiunile *Binecuvîntării* lui Chardin, ale *Ispitirii Sfîntului Anton* de Flaubert sau ale *Petruşkâi;* dar şi pentru alte cîteva motive pe care le vom analiza la timpul lor. Această anticipare ar trebui să fie suficientă pentru moment ca să sugereze următoarele: operele de artă nu au ca singur mod de existenţă şi de manifestare faptul de a „consta" într-un obiect. Ele mai au cel puţin încă unul, acela de a *transcenăe* această „consistenţă", fie pentru că ele se „întrupează" în mai multe obiecte, fie pentru că receptarea lor poate să se extindă cu mult dincolo de prezenţa acestui (sau acestor) obiecte şi a unui anumit mod de supravieţuire după dispariţia lui (lor): relaţia noastră estetică cu *Tuileries* de Philibert Delorme şi chiar cu *Athena Parthenos* a lui Fidias, astăzi distruse, nu este în întregime *anulată.*

Propun aşadar să lăsăm pentru mai tîrziu, sub numele de *transcendenţă*[16]*,* acest al doilea mod de existenţă şi să-l desemnăm, simetric, pe primul prin *imanenţă.* Nu aş vrea să sugerez nicidecum prin aceasta că operele nu constau din nimic ci, mai degrabă, că existenţa lor constă într-o imanenţă *şi* o transcendenţă. Multe obscurităţi, dezacorduri şi, uneori, impasuri teoretice par să se datoreze unei confuzii destul de răspîndite între aceste două moduri de existenţă. Voi adopta deci o atitudine şi un demers invers, separînd pe cît de net posibil studiul imanenţei, care va face obiectul unei prime părţi, de cel al transcendenţei, de care se va ocupa a doua

16
Nici aici şi nici în altă parte, nu dau acestui termen o conotaţie „spirituală", nici chiar filosofică (kantiană, de exemplu). îl folosesc în sensul etimologic (latin) care este eminamente profan: a transcende înseamnă a depăşi o limită, a ieşi dintr-o incintă; vom vedea mai departe, opera în transcendenţă este oarecum ca un fluviu ieşit din matca sa, şi care, în bine sau în rău, acţionează cu atît mai mult.

parte. Inconvenientul acestei alegeri, - dat fiind că orice alegere îşi are inconvenientele ei -, este că tabloul astfel propus într-o primă parte ar putea să pară restrîns, chiar reductiv. El va fi în mod sigur parţial şi provizoriu, în aşteptarea complementului sau a corectivului ce va urma. Contăm pînă atunci pe răbdarea cititorului.

Cele două regimuri

Modurile (termen provizoriu) de imanenţă a operelor de artă au fost, aşadar, studiate pînă aici ca moduri de existenţă *simpliciter.* Nu am intenţia să propun aici un istoric al acestui studiu, a cărui cunoaştere exhaustivă, probabil, nu o posed, ci mai degrabă, dincolo de nuanţe individuale (mai ales terminologice şi metodologice) să fac un bilanţ global al achiziţiilor ei importante, care traduc un fel de convergenţă către esenţial. Un asemenea consens (nemărturisit) într-o tagmă eminamente pusă pe ceartă nu ţine de miracol, ci, mai degrabă, de evidenţa faptelor care nu lasă nici un spaţiu liber invenţiei teoretice.

Această poziţie comună se afirmă deschis[17] în opoziţie cu două doctrine puţin cam fantomatice pe care le vom trata după cum se cuvine. Una dintre ele, care nu poate fi atribuită cuiva anume, ar susţine că toate operele de artă constau exclusiv în obiecte fizice sau materiale; principalul ei defect ar fi că nu se poate aplica fără distorsiuni sau contorsiuni la tipuri de artă precum literatura sau muzica, ale căror producţii sînt, vom vedea în ce sens şi în ce calitate, imateriale. Cealaltă, atribuită nu fără motive, dar şi cu unele simplificări, unor esteticieni „idealişti" precum Croce sau Collingwood, ar susţine, dimpotrivă, că orice operă, inclusiv artele plastice, nu există pe deplin decît în spiritul creatorului său, *cosa mentale,* după cum spunea deja Leonardo, iar obiectele materiale care o manifestă, de la templu la carte, nu sînt decît întrupări grosiere şi urme aproximative. Dificultatea

17
In special la Wollheim 1968.

acestei teorii este, cel puţin, că leagă destinul operei de existenţa trecătoare a artistului şi că îi neagă orice veritabilă capacitate de comunicare intersubiectivă. Iar amîndouă se întîlnesc în eroarea evidentă de a acorda acelaşi mod de imanenţă celor două tipuri de opere atît de diferite (onto)logic, ca obiectul plastic ieşit din mîna artistului şi de neînlocuit în singularitatea sa fizică şi textul literar sau muzical pentru care orice inscripţionare sau execuţie corectă este o ocurenţă la fel de reprezentativă din punct de vedere artistic ca şi manuscrisul original.

Opinia comună se situează deci la jumătatea distanţei dintre aceste două excese moniste opuse, adoptînd o poziţie dualistă care împarte cîmpul de artă în două tipuri: cel al operelor al căror *obiect de imanenţă-* după cum îl voi numi mai încolo - este un obiect fizic (de exemplu, în pictură sau în sculptură) şi cel al operelor cu obiect de imanenţă ideal: între altele, cel al literaturii şi cel al muzicii. Găsim deja această împărţire la Etienne Souriau, care, cu titlul de „analiză existenţială a operei de artă", postulează principiul unei „pluralităţi de moduri de existenţă", împărţite în „existenţă fizică", „existenţă fenomenală", „existenţă reică" şi „existenţă transcendentală". Existenţa „fizică" corespunde în chipul cel mai precis întrebării noastre referitoare la statutul (onto)logic. Ea dă naştere unei distincţii fundamentale: „Unele arte dau operelor lor un coip unic şi definitiv: statuia, tabloul, monumentul. Altele sînt, în acelaşi timp, multiple şi provizorii. Acesta este cazul operei muzicale sau operei literare. [Acest tip de opere] are corpuri de schimb[18]."

'° Souriau 1947, p. 48. Existenţa „fenomenală" se raportează la cele şapte „calităţi sensibile" care disting artele liniei, volumului, culorii, luminii, mişcării, sunetelor articulate şi a sunetelor muzicale; existenţa „reică" distinge artele „reprezentative", precum literatura sau pictura de artele doar „prezen-tative", precum muzica sau arhitectura; existenţa „transcendentală" îmi scapă într-o anumită măsură. „Sistemul artelor frumoase" reuneşte într-un tablou circular, p. 97, cele paisprezece practici determinate de încrucişarea parametrilor fenomenal şi reic. Aceasta înseamnă că el nu ţine seama de distincţia „fizică" care ne interesează aici, dar nu va fi greu să împărţim aceste paisprezece arte după criteriul fizic, chiar dacă

va trebui să scindăm cîteva care prezintă, cum vom vedea, cele două tipuri de „corp", după cum Souriau însuşi trebuie să scindeze o artă precum pictura într-o practică reprezentativă şi una „prezen-tativă" (pictura abstractă).
Poziţia, de asemenea dualistă, a lui Richard Wollheim, deşi nu se explicitează, poate fi inferată din respingerea celor două teorii moniste şi din modul în care el aplică muzicii şi literaturii distincţia .peirciană (preluată de noi) între *tip (type)* şi *ocurenţe (tokens):* un text, de exemplu, este un tip al cărui fiecare exemplar scris sau recitare orală este o ocurenţă, decroşare (onto)logică care nu are echivalent în operele unice ale picturii[19]. Nicholas Wolterstorff [20] extinde la acele *artworks* ale gravurii şi sculpturii mulate statutul acesta cu două etaje, divizat între tip (pe care îl califică mai degrabă drept *kind)* şi ocurenţele sale, care pot fi *objects* (obiecte materiale), în cazul unor *object-works* ca *Gînditorul* lui Rodin, sau *ocurenţe,* în cazul unor *occurrence-works* precum cele ale muzicii - literatura deţinînd totodată statutul de *occurence-work* prin performanţele sale orale şi de *object-work* prin exemplarele sale grafice. Domeniul *artworhvuilO't* este, aşadar, cel al artelor cu produse multiple, care reţine întreaga atenţie a lui Wolterstorff - nu fără oarecare tentaţie monistă de a extinde această analiză la operele singulare din artele plastice, considerate drept *kind-uri* cu un singur *example,* însă a cărui unicitate nu ar ţine c ecît de limitările tehnologice, probabil, provizorii: în ziua în care tehnicile de reproducere ne vor furniza copii perfecte, *Gioconda* sau *Venus din Milo* ar deveni *artwork-un* multiple, precum *Gînditorul* sau *Mănăstirea din Parma.* Vom relua mai tîrziu această problemă mult dezbătută, precum şi pe aceea de a şti dacă multiplicitatea (efectivă) a *Gînditorului,* sau a unei gravuri precum *Melancolia* lui Diirer, este de acelaşi ordin ca şi aceea a unei opere literare sau muzicale. Contribuţia bogată şi complexă a lui Joseph Margolis[21] mi se pare a fi marcată mai degrabă de o orientare contrară, ce tinde să atragă ansamblul operelor către producţii plastice cu obiect unic: de exemplu, atunci cînd Margolis defineşte opera literară prin exemplarul original *(prime instance)* produs de autor, faţă

^ 1968, sp. § l-39.
;, Wolterstorff 1980.
21
Margolis 1974, 1978, 1980.

de care următoarele n-ar fi decît o serie de copii; sau cînd opune dihotomiei lui Goodman (pe care o vom analiza în curînd mai de îndeaproape) ideea că „toate operele de artă sînt, într-o oarecare măsură, autografice[22]"; ori, în sfîrşit, cînd discută distincţia propusă de Jack Glickman între *a face* şi a *crea: „JFacem* obiecte particulare, spunea Glickman, *creăm* tipuri", iar arta ar consta nu în *a face,* ci în a *crea[23]:* o simplă gospodină (acest exemplu nu este din Glickman) face un escalop de somon cu lobodă, dar artistul-bucătar Pierre Troisgros a creat (cred eu) tipul de reţetă pentru acest fel de mîncare. în mod evident şi în spiritul unei alunecări comune tuturor adepţilor de orientare idealistă, Glickman tinde să asimileze *creaţie* cu *invenţie,* ceea ce este însă discutabil[24]. Dar obiecţia lui Margolis este de alt ordin: după el, distincţia între *a face* şi *a crea* nu este validă fiindcă nu poţi crea o reţetă fără să *execuţi* felul de mîncare pe care ea o prescrie. Fără îndoială, astfel se produc cele mai multe creaţii culinare, dar mi se pare evident că relaţia între concepţie şi execuţie nu este inevitabilă: un bucătar creator *poate* să conceapă o reţetă şi să lase în seama unui ucenic, sau să amîne, pentru el însuşi dar într-un anotimp mai favorabil, executarea ei, iar această separare nu va invalida deloc actul său creator. Nu voi duce mai departe, pentru moment, paralela dificilă între creaţia culinară şi producerea operelor literare sau muzicale (nu poţi să compui „în minte" un poem sau o melodie fără să execuţi mental aranjarea cuvintelor şi a notelor, a căror relaţie cu opera nu este, aşadar, de acelaşi ordin precum aceea dintre reţetă şi opera culinară) dar mi se pare cel puţin sigur (şi evident) că un arhitect nu are nevoie să-şi execute propriul său plan pentru ca să fi creat edificiul prescris în plan, iar un dramaturg nu trebuie să purceadă la executarea propriilor sale indicaţii se nice ca să fi creat un joc de scenă. Găsim, aşadar, la Margolis, în aceste două sau trei împrejurări, o tendinţă de a atrage statutul anumitor opere ideale către cel al operelor cu imanenţă fizică. în cele din urmă, această

[22] 1978, p. 69.
[23] Glickman 1976, pp. 168-185.
[24] Vom discuta mai tîrziu această asimilare la Prieto 1988.

orientare este compensată, la Margolis, de accentul pus pe *„emergenţa"* operei în raport cu obiectele în care ea se „întrupează"; dar ar fi poate mai simplu să nu fie nimic de compensat.

Versiunea cea mai echilibrată, sau cea mai bine distribuită şi, în acelaşi timp, cea mai elaborată şi mai bine argumentată a acestei *doxa* este, după părerea mea, cea a lui Nelson Goodman[25]. Dar titlul de glorie nominalistă a acestui filosof îi interzice recursul la noţiuni „platoniciene" precum opoziţia între tip şi ocurenţă şi *a fortiori* cea între obiect fizic şi obiect ideal. Criteriul de repartiţie este deci la el de ordin pur empiric: în anumite arte precum pictura, contrafacerea *(fake* sau *foi-geiy),* adică faptul de a prezenta o copie fidelă (sau o reproducere fotografică) drept operă originală[26] este o practică efectivă, în general rentabilă, eventual condamnată şi reprimată, fiindcă are un sens; însă în alte arte, precum literatura sau muzica, această practică nu este curentă, pentru că o copie corectă[27] a unui text sau a unei partituri nu este nimic altceva decît un nou exemplar al acestui text sau al acestei partituri, cu nimic mai mult sau mai puţin valabilă, din punct de vedere literar sau muzical, decît originalul. Ceea ce se obişnuieşte - şi s-a obişnuit în anumite epoci[28] -, este producerea de exemplare „pirat", care se sustrag drepturilor legitime ale autorului şi ale editorului său contractual şi sînt, prin urmare, *comercial* frauduloase. Dar dacă aceste exemplare sînt corecte, adică literalmente conforme *(sameness ofspelling)* cu originalul, ele îi împărtăşesc validitatea textuală.

[25] Vezi Goodman 1968, cap. 3, 4 şi 5.

[2°] Cu toate că Goodman consacră cîteva pagini foarte pertinente cazului Van Meegeren, nu trebuie să confundăm contrafacerea astfel definită (copie frauduloasă a unei opere singulare) cu fabricarea prin imitaţie, sau pastişă, care constă în a produce (fraudulos sau nu) o operă „originală", sau cel puţin nouă, *în maniera* unui alt artist - ceea ce făcea Van Meegeren în maniera lui Vermeer. Pastişa este practicată în toate artele, şi nu poate în nici un caz să folosească la distingerea celor două regimuri de imanenţă.

Vorbesc aici de copie *corectă,* şi nu ca în pictură de copie *fidelă.* Această diferenţă de calificare ţine de fondul lucrurilor şi voi reveni la ea mai tîrziu.

28

Cum atestă, de exemplu, plîngerile legitime ale lui Balzac în legătură

[cu] ^contrafacerile belgiene" ale cărţilor sale. ,-(•'■ ■ -' ■ .....

Altfel spus, în anumite cazuri, noţiunea de *autenticitate* are un sens, şi ea este definită prin *istoria producerii* unei opere, iar în alte cazuri ea nu are nici unul şi toate copiile corecte constituie tot atîtea *exemplare* valide ale operei. într-o manieră nu cu totul arbitrară, Goodman dă primei categorii de opere denumirea de *autografică,* iar celei de a doua pe cea de *aîografică[29],* lucru care îi permite să evite caracterizări prea metafizice pentru el, vom vedea însă cum această distincţie coincide, de fapt, cu cea care opune operele materiale şi cele ideale sau, mai exact, operele cu imanenţă fizică (obiect material sau eveniment perceptibil) şi cele cu imanenţă ideală, ce constau într-un tip comun cu mai multe ocurenţe corecte.

Fără a intra deocamdată în detaliul acestor două regimuri[30], trebuie să amintesc că pentru Goodman această distincţie fundamentală nu constituie o conjectură referitoare la celelalte două, considerate secundare: una opune artele în care fiecare operă este un obiect unic, precum pictura sau sculptura prin cioplire, şi cele în care fiecare operă este sau poate fi un obiect multiplu, adică o serie de obiecte considerate identice, cum ar fi exemplarele unui text, ori echivalente, precum exemplarele unei sculpturi prin turnare (aceste două multiplicităţi sînt complet distincte iar Goodman nu ignoră deloc acest lucru, dar distincţia lor nu are relevanţă în acest punct al discursului său[31]). Cealaltă opune artele cu o singură fază, precum pictura sau literatura (obiectul

[-9] Motivul originar al acestor termeni intraţi astăzi în uz şi pe care îi recomandă sobrietatea lor ontologică, este evident statutul manuscriselor „autografe" unice, opuse celui al exemplarelor multiple, numite, *a* ***contrarim*** „alografîce". Radicalul comun *graf-* contează mai puţin aici decît opoziţia *auto-/alo-,* relevantă pentru toate artele.

[iu] Voi folosi de acum încolo acest termen, preferîndu-l celui de *mod,* pentru a distinge autograficul de alografic, fiindcă fiecare dintre cele două feluri de funcţionare este exclusiv faţă de celălalt în legătură cu o operă dată, **care** nu poate să fie, în acelaşi timp, autografică şi aîografică, după cum o ţară nu poate fi totodată republică şi monarhie, chiar dacă există, aici ca şi acolo. **practici** mixte sau intermediare, dintre care vom întîlni curînd cîteva. Prin j *moduri,* dimpotrivă, desemnez tipuri de funcţionare compatibile şi comple- j mentare, precum imanenţa şi transcendenţa, sau diversele tipuri de **transcendenţă** care pot coexista.

[31] Goodman 1968, pp. 146-l49.

produs de pictor sau de scriitor este *ultim* şi defineşte opera), artelor cu două (sau, eventual, mai mult de două) faze, precum gravura sau muzica: planşa gravorului sau partitura compozitorului nu reprezintă decît o etapă în aşteptarea execuţiei de către creatorul însuşi sau de către altcineva. Nu sînt sigur că aceste din urmă cazuri au un statut întru totul identic şi voi reveni asupra lor cînd mă voi referi

la regimul alografic, însă pentru Goodman, cel puţin cele trei distincţii sînt independente unele faţă de altele şi se traversează fără a comunica între ele.
O ultimă precizare: dacă muzica şi literatura (între altele) sînt arte alografice, actul de a scrie, de a imprima sau de a executa un text sau o partitură ţine de o artă autografică[32] ale cărei produse, în general multiple, sînt obiecte fizice, care pot prilejui unele contrafaceri: nu putem „contraface" *Nepotul lui Rameau* sau *Simfonia pastorală* fără a produce un nou exemplar corect, însă putem contraface manuscrisul, sau o anumită ediţie, ori cutare execuţie, a uneia dintre aceste opere, adică să dăm (sau să luăm din greşeală) o imitaţie fidelă a unui manuscris, a unei ediţii sau a unei execuţii drept *acest* manuscris, *această* ediţie sau *această* execuţie, tot aşa cum se comit greşeli de atribuire în pictură sau în sculptură - şi, cum spune Goodman, din acelaşi „motiv": caracterul autografic al practicilor de execuţie a operelor în sine alografice.
Dar a spune că o anumită „artă", încadrată de nomenclaturile curente în „sistemul artelor frumoase", *este,* fără alte nuanţe, autografică sau aîografică, ar constitui într-o mare măsură o simplificare abuzivă deopotrivă a teoriei lui Goodman şi a realităţii pe care aceasta vrea s-o descrie. Am văzut deja că „sculptura", artă (pentru moment, cel puţin) din plin autografică, se subîmparte în două tipuri destul de distincte după cum este vorba de sculptura prin cioplire, cu obiecte unice în principiu, sau de sculptura prin turnare, cu obiecte potenţial multiple. Arhitectura, după Goodman însuşi[33], se poate prezenta în regim autografic, atunci cînd produce, în chip artizanal, obiecte unice şi nemultiplicabile şi pentru aceasta exemplul goodmanian este Taj Mahal (voi evoca şi

33
>p. 15l-l53. *Ibid.,* pp. 256-259.

altele), sau în regim alografic, atunci cînd produce acele diagrame prescriptive numite planuri, a căror execuţie poate fi de asemenea (şi în acelaşi fel) multiplă, precum cea a unei partituri sau a unui text literar: multiplă nu în sensul în care sînt exemplarele statuii *Gînditorul,* reputate ca identice şi interschimbabile, ci în sensul că diversitatea recunoscută a acestor exemplare sau a acestor interpretări este considerată a nu atenta la esenţial, la *ceea ce prescrie* textul, partitura sau planul. Muzica însăşi poate ilustra cele două regimuri (dar nu în aceeaşi operă): cel alografic în cazul unei compoziţii notate pe o partitură, cel autografic în cazul unei improvizaţii complexe, în care elementele ne- (sau greu) notabile, precum timbrul unei voci, sînt amestecate cu elemente notabile, precum linia melodică sau structura armonică. Iar multe aspecte ale literaturii orale ţin, cel puţin parţial şi pentru motive analoage, de regimul autografic. Frontiera între cele două regimuri trece, aşadar, uneori prin mijlocul unei „arte" pe care o împarte în două practici (onto)logic distincte şi al căror principiu de unitate - dacă de unitate poate fi vorba - este de un alt ordin. Asupra acestui punct complet empiric şi supus multor fluctuaţii conjuncturale, ipoteza lui Goodman este de tip istoric[34]: la origine, toate artele ar fi fost autografice şi s-ar fi „emancipat" progresiv şi inegal, adoptînd, acolo unde este posibil, sisteme de notare - cel mai ireductibil fiind, după toate aparenţele, pictura: vom regăsi mai departe această chestiune aparent marginală, dar cu o miză teoretică de fapt capitală.
Am trecut pe nesimţite de la un criteriu empiric de distincţie (pertinenţă sau nu a noţiunii de autenticitate) la un altul, la fel de empiric, dar pe care Goodman îl prezintă ca fiind „raţiunea", - ori explicaţia - celui dintîi[35]: practicile alografice se caracterizează j prin folosirea unui sistem de notare mai mult sau mai puţin riguros, precum limba, notaţia muzicală sau diagramele dej arhitectură. Oricare ar fi diferenţele (considerabile) între] funcţionarea unora sau altora, prezenţa unei notaţii constituie] totodată semnul şi instrumentul unei împărţiri între caracterele] (considerate) obligatorii şi facultative ale unei execuţii şi defineşte]
[34] *ibid.,-pp.* 154-l56.
[35] *Ibid.,* p. 149.

opera doar prin trăsăturile obligatorii, chiar dacă cele facultative pot fi foarte numeroase, sau, mai degrabă, literalmente nenumărate, cum este situaţia în muzică. Dar opţiunile de execuţie nu sînt mai puţine în literatură: astfel, un text de roman, precum cel notat prin manuscrisul original, nu prescrie nici o viteză de lectură, orală sau silenţioasă, nici vreo opţiune tipografică de tipărire, iar variantele de

execuţie care se pot observa sau imagina plecînd din acest punct, şi care nu atentează nicidecum asupra textului ca atare, adică la acea proprie *sameness ofspelling,* sînt la fel de numeroase. Textele poetice, se ştie, se disting în general printr-o ţesătură mai strînsă de prescripţii (de exemplu, cele de paginare) dar fără a putea sau a vrea vreodată să prescrie *totul.*

Or, distincţia între prescris şi non-prescris[36] şi deci între relevant (pentru definirea operei) şi contingent, sau non-relevant, arată că o operă alografică este definită şi identificată, exhaustiv şi exclusiv, prin ansamblul de trăsături pe care îl comportă notarea sa. Acest ansamblu de trăsături (abandonez aici idiomul goodmanian în favoarea unui vocabular mai curent şi pe care Goodman l-ar recuza fără îndoială) este ceea ce se numeşte în mod tradiţional *identitatea specifică,* sau *calitativă* a unui obiect (în termeni scolastici, *quidditatea* sa); *specifică* iar nu individuală, deoarece el are în comun aceste trăsături cu... toate obiectele care le posedă la rîndul lor (simfonia *Jupiter* are în comun cu toate simfoniile trăsătura *simfonie,* cu toate compoziţiile în do major trăsătura *do major,* etc.) şi ansamblul finit al acestor trăsături cu... toate obiectele care ar prezenta acelaşi ansamblu de trăsături. Bineînţeles, există toate şansele ca doar simfonia *Jupiter* să prezinte *toate* trăsăturile care definesc identitatea sa specifică completă, iar o altă partitură care le-ar avea din întîmplare şi ea ar fi, pur şi simplu, *aceeaşi partitură.* Nu spun *aceeaşi operă*- chiar dacă se înţelege prin trăsăturile în chestiune „compusă de Mozart",

Nu spun între prescriptibil şi non-prescriptibil, deoarece pentru prescriptibilitate nu sînt limite *a priori:* anumiţi dramaturgi precum Beckett duc cu mult mai departe decît alţii instrucţiunile în privinţa punerii în scenă şi [a] jocului actorilor, nimic nu împiedică. în principiu, pe un compozitor să precizeze pîhă şi marca, sau chiar numărul de serie al unui instrument, iar pe "n scriitor opţiunea tipografică, calitatea hîrtiei, etc. Realitatea - căci este o nplă problemă de fapt - e că nimeni nu se preocupă vreodată să prescrie totul.

fiindcă, dacă Mozart ar fi produs, în două momente distincte ale vieţii sale, de două ori, fără să vrea (şi nu din memorie sau recopiind-o) aceeaşi partitură, aceste două ocurenţe ale aceleiaşi partituri ar putea să fie considerate, în anumite privinţe, ca două opere distincte, precum *Don Quijote* al lui Cervantes şi cel al lui Pierre Menard, chiar dacă nu ar fi astfel decît prin trăsătura operală (şi nu partiţională) „reminiscenţă involuntară" pe care ar prezenta-o a doua şi nu prima. Vom reîntîlni aceste chestiuni, care, după cît se pare, nu au sens pentru Goodman, dar au într-o mare măsură pentru mine şi pentru alţi cîţiva.

Nu spun „aceeaşi operă", dar spun „aceeaşi partitură", sau „un alt exemplar al aceleiaşi partituri"[37], ceea ce este el, indiferent de împrejurările producerii sale şi particularităţile fizice ale prezentării sale, cu condiţia ca el să posede toate trăsăturile de identitate specifice definite de partitura ideală pentru care el constituie (chiar prin aceasta) un exemplar. în schimb, două exemplare ale aceleiaşi partituri (sau ale aceluiaşi text, desigur), chiar ale aceleiaşi ediţii vor fi inevitabil distincte din punctul de vedere al *identităţii* lor *numerice,* sau *individuale* (sau al *haecceităţii),* cea care face ca pe această masă cel din stînga să fie la stînga şi cel din dreapta să fie la dreapta, iar dacă cineva lei permută în prezenţa mea atentă, aş putea să spun că cel din stînga a trecut la dreapta şi reciproc, iar dacă nu pot s-o spun din cauza neatenţiei, chestiunea va avea cel puţin un sens şi, în nici într-un caz, cele două exemplare nu pot fi în aceeaşi clipă în acelaşi Ioc[38].| Posesia unei identităţi numerice distincte de o identitate specifică! este, aşadar, proprie unor obiecte fizice, pentru care faptul de al avea o poziţie în spaţiu *(res externa)* este una din trăsăturile specifice. Absenţa identităţii numerice, faptul că împărţirea! tuturor trăsăturilor pertinente de identitate specifice antrenează o identitate absolută este, dimpotrivă, caracteristică a obiectelor!

[37] Cuvîntul *partitură* este un cuvînt incomod, pentru că el desemnează cînd notarea unei opere în idealitatea sa, cînd un exemplar fizic, şi prin definiţie singular, al acestei partituri ideale. Eu îl folosesc aici în prima sa accepţiune. I

[3°] Referitor la distincţia (clasică) a celor două tipuri de identitate, vezi între altele Strawson 1959, pp. 35-37; asupra relevanţei sale pentru identificarea operelor de artă, vezi Prieto 1988.

ideale, iar un text sau o partitură este un obiect ideal, prin aceea că două texte sau două partituri care prezintă aceeaşi identitate specifică sînt, pur şi simplu, acelaşi text sau aceeaşi partitură, pe care nu le poate departaja (între altele) nici o diferenţă a poziţiei spaţiale, de vreme ce, spre deosebire de exemplarele lor, obiecte fizice, un text sau o partitură, obiecte ideale, *nu* sînt în spaţiu.

O consecinţă a acestei stări de fapt - doar dacă nu apare ca un alt mod de a-l descrie - este că un obiect fizic (un tablou, o catedrală, un exemplar al unui text sau al unei partituri) pot să-şi schimbe parţial

identitatea specifică, fără a-şi schimba identitatea numerică: o carte sau un tablou poate să ardă, o catedrală poate fi dărîmată, grămada de cenuşă sau de pietre care rezultă din ele va fi ceea ce a *devenit* sau ce a rămas din *acest* volum şi nu din altul, din *acest* edificiu şi nu din altul etc. Şi, dimpotrivă, un obiect ideal (un text, o partitură) nu poate să-şi schimbe, oricît de puţin, identitatea specifică, fără să devină un alt obiect ideal: un *alt* text, o *altă* partitură. Să spunem deci, fără a duce mai departe descrierea contrastului, că obiectele de imanenţă autografice sînt susceptibile de *transformare,* şi că obiectele de imanenţă alografice nu pot să se transforme fără *alterare,* în sensul tare, adică *să devină altele.* Pictura murală a *Cinei,* ştergîndu-se progresiv, rămîne pictura *Cinei* şi tot aşa va fi în ziua în care nimeni nu va mai distinge nimic din ea; textul *înseninare* din ediţia 1862 *{Le Boulevard* şi *Almanach parisien)* care se citeşte: „Durere, fii cuminte şi nu-ţi ieşi din fire..." este un alt text (al aceleiaşi opere) decît cel din manuscris (1861) şi din celelalte ediţii, care se citesc: „Durere, fii cuminte şi nu-ţi ieşi din fire..."* Astfel, obiectele de imanenţă materială, oricît de singulare ar fi ele, chiar unice[3]^, sînt întotdeauna cel puţin

* Trad. rom. de Barbu Nemţeanu, în Baudelaire, *Florile răului,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1978 («. *tr).*

[3y] Franceza nu este de mare ajutor pentru această distincţie importantă: dacă *unic* este... univoc, *singular* nu este, întrucît acest adjectiv, folosit adesea pentru a desemna un obiect unic *(„Gioconda* este o operă singulară"), poate să se aplice la orice obiect considerat în identitatea sa numerică, chiar dacă e vorba de un obiect de serie care nu se deosebeşte de multe altele: „Acest exemplar singular (dar nu unic) al ediţiei originale a *Mănăstirii* a aparţinut lui oalzac"; un exemplar din *Gînditorul* lui Rodin este singular fără să fie unic. Voi încerca de acum să rezerv pe *unic* pentru obiectele fără copie şi să-l '°'o esc pe *singular* doar în sensul său distributiv.

plurale în diacronie, pentru că ele îşi schimbă mereu identitatea specifică îmbătrînind, fără a-şi schimba însă identitatea numerică. Un obiect de imanenţă ideal este, dimpotrivă, absolut unic, deoarece el nu poate să-şi schimbe identitatea specifică fără a-şi schimba identitatea numerică. în schimb, el este *multiplu* în sensul foarte particular că este susceptibil de numeroase execuţii sau *manifestări*[4]®.

Mi se pare, aşadar, că obiectele alografice (ideale) sînt exhaustiv definite prin identitatea lor specifică (pentru că nu au identitate numerică distinctă) şi că obiectele autografice (materiale) sînt esenţialmente definite prin identitatea lor numerică, sau, după cum spune Goodman, prin „istoria lor de producţie[41]", pentru că ele îşi schimbă constant identitatea specifică, fără ca sentimental „identităţii" lor să fie pur şi simplu abolit. Cu această a doua idee mă despart de Prieto, care pare, în mod constant, că face din posesia unei identităţi specifice conforme condiţia necesară a autenticităţii. Aceasta ţine, probabil, de natura exemplelor cu care el îşi susţine teoria, precum acea maşină de scris portabilă *Erika 1930,* singulară, folosită de un anumit grup de opozanţi pe care nu o putem căuta, rezonabil, decît în seria de maşini de scris portabile *Erika 1930,* ori precum exemplarul pierdut din *Capitalul,* al Bibliotecii din Geneva, care nu poate fi identificat (în sensul tare) într-o colecţie de exemplare din *Mein Kampf.* Am văzut însă că un obiect material poate să sufere multe transformări fără să-şi schimbe identitatea numerică, iar dacă exemplarul căutat din *Erika* ar fi fost meşterit dintr-o tastatură *Remmgton* şi un car *Underwood,* preselecţia prin identitate specifică riscă să încurce cercetările într-o mare măsură, orientîndu-le mai selectiv decît este nevoie[42].

[40] Voi folosi *manifestare* ca un termen avîiid o extensiune mai vastă şi o conotaţie mai uşoară decît *execuţie:* un text muzical poate să fie manifestat fie printr-o execuţie, fie prin scrierea lui; iar un text literar, printr-o execuţie orală sau printr-o inscripţionare.

Prieto arată cu justeţe legătura între cele două noţiuni insistînd asupra rolului, în stabilirea identităţii numerice a unui obiect, a continuităţii de **percepţie,** sau, în lipsă, a certificatelor *sau pedigree-loT* care o atestă.

[42] Mă abţin cu prudenţă să schimb *toate* piesele de la *Erika,* lucru care ' ar face din această maşină un nou cuţit al lui Jeannot, care prin definiţia lui pur relaţională este mai degrabă un obiect ideal, precum expresul Paris-Geneva atît de drag lui Saussure. Dacă toate piesele maşinii *Erika* ar fi fost schimbate mai I tîrziu, identitatea sa numerică s-ar afla probabil *dispersată* printre piesele ' schimbate progresiv şi aruncate la gunoi.

La fel stau lucrurile cu operele de artă autografice. Să presupunem că aflăm dintr-o sursă sigură că *Gioconda* din Luvru nu este decît o excelentă copie, substituită în 1903 de către Arsene Lupin, şi că pornim în căutarea *Giocondei* autentice. Isprăvim prin a găsi la Aiguille Creuse d'Etretat, ascunzătoare şi muzeu personal al gentlemenului-spărgător, un tablou afumat, plin de pete, pe jumătate ros de şoareci, şi premonitoriu împodobit cu o pereche de mustăţi - pe scurt, un obiect ce nu mai prezintă deloc trăsăturile de identitate specifice ale *Giocondei,* însă un detaliu istoric precis - de exemplu,

amprenta digitală a lui Leonardo - atestă indubitabil identitatea sa numerică de *Gioconda.* Este clar şi în acest caz că exigenţa identităţii specifice ar fi fost un ghid nepotrivit de cercetare -încă şi mai mult dacă *Gioconda* ar fi devenit o grămadă de cenuşă, adunată eventual într-o umă de cristal. Mi se pare că Prieto, în disputa sa, parţial justificată, împotriva „colecţionis-mului" sau fetişismului autenticului, apropie prea mult statutul operelor materiale de cel al operelor ideale, postulînd că deopotrivă unele şi altele sînt exhaustiv definite prin identitatea lor specifică de „invenţie" şi văzînd în autenticitatea lor fizică o valoare pur comercială şi/sau sentimentală, fără relevanţă estetică.
Din această independenţă a celor două criterii de identitate, ilustrarea simetrică este, evident, indiferenţa obiectelor de imanenţă ideale faţă de „istoria de producere" a manifestărilor lor fizice. Nu voi spune desigur, precum Goodman, că o maimuţă dactilografă excepţional de rapidă sau de norocoasă, care ar fi aşternut în scris, fortuit, un text riguros identic cu cel al *Mănăstirii din Parma* ar fi produs aceeaşi *operă* ca Stendhal, fiindcă o operă literară este un *act* (de limbaj) în definirea căruia intră multe alte lucruri pe lîngă textul său, iar acest lucru ne readuce la distincţia între imanenţă şi transcendenţă. Dar spun cu certitudine că ar fi produs acelaşi *text,* adică acelaşi obiect de imanenţă, definit exhaustiv, pentru că este ideal prin identitatea sa specifică - în cazul de faţă: textuală.
Sper că am stabilit echivalenţa denotativă (cu excepţia anumitor diferenţe de conotaţii) între cuplul goodmanian [aut]*ografic/alografic* şi opoziţia clasică între obiectele materiale şi

obiectele ideale individuale[43], sau *tip* de ocurenţe (sau de exemplare). Sper, de asemenea, că am făcut cel puţin plauzibilă, sau măcar mai bine înţeleasă, distincţia între cele două moduri de existenţă care sînt imanenţa şi transcendenţa. Rezerv pentru mai tîrziu studiul celui de-al doilea, chiar dacă trebuie să mai întîlnim de acum încolo, fără să vrem, motivul acestei distincţii.
Voi avea deci în vedere, mai întîi, sub termenul specific de *imanenţă* ceea ce considerăm de obicei fără specificare ca „mod de existenţă" sau „statut ontologic". Deoarece opoziţia între material şi ideal nu se răsfrînge decît asupra imanenţei pe care o separă uneori de practicile artistice omogene sub toate celelalte aspecte, voi evita, exceptînd poate doar vreo alunecare metonimică transparentă, să vorbesc prea mult de *arte* sau de *opere* autografice sau alografice, rezervînd aceste predicate *obiectelor de imanenţă* ale acestor opere: *artă autografică,* de exemplu, nu va mai însemna pentru noi decît „artă ale cărei opere au obiecte de imanenţă autografice sau materiale". Şi de fapt categoria cea mai relevantă va fi cea a *regimului de, imanenţă* autografic şi alografie, care pentru noi este adesea transversală faţă de multe diviziuni artistice tradiţionale.
Dar înainte de a aborda studiul succesiv al acestor două regimuri, vreau să indic sau să amintesc că distincţia lor nu este la fel de netă în practică pe cît este în teorie. Vom avea de-a face, între altele, cu cazuri *mixte* precum acele caligrame care îmbină idealitatea textului cu materialitatea grafismului; sau *interme-diare* precum artele autografice cu obiecte multiple; sau *ambigue* precum aceste arte de performanţă care sînt autografice în identitatea numerică a fiecărei reprezentări singulare şi alografice în identitatea specifică comună tuturor instanţelor unei aceleiaşi serii - fără prejudicii pentru evoluţia cauzelor diverse, care fac o artă, şi uneori o operă, să treacă de la un statut la altul; un edificiu ras din temelii, un tablou calcinat din care nu 1 mai rămîn decît descrieri, devine, în felul său, o operă ideală, în I transcendenţă, căci transcendenţa, s-a înţeles deja, este ea însăşi
[Ai] Voi reveni în timp util asupra specificării majore determinate de] acest adjectiv.

o formă de idealitate. Să presupunem că, plecînd de la descrierea pe care o face Pausanias[44], o sută de pictori încearcă să reconstituie separat tabloul lui Polygnotos *Bătălia de la Marathon,* care împodobea împreună cu altele Pcecil-ul de la Atena. Descrierea fiind ceea ce este, adică inevitabil aproximativă (şi în cazul nostru sumară) cele o sută de reconstituiri îi vor fi toate fidele dar diferite între ele şi, probabil, toate diferite de original. Dar ele vor fi toate *Bătălia de la Marathon,* aşa cum o descrie Pausanias şi devenită datorită lui şi vitregiei timpului o operă alografică[45].
Transpuneam aici, după cum s-a putut observa, o pagină din Diderot atît de importantă pentru demersul nostru încît trebuie să o reproduc *in extenso.* Astfel va apărea în această carte cel puţin o pagină în franceză:
„Un spaniol sau un italian împins de dorinţa de a avea un portret al amantei sale, pe care nu putea să o arate vreunui pictor, alese singura soluţie ce i se oferea, să-i facă descrierea cea mai minuţioasă şi exactă. începu prin a determina proporţia justă a capului; trecu apoi la dimensiunile frunţii, ale ochilor,

nasului, gurii, bărbiei, gîtului; reveni apoi asupra fiecărei părţi şi nu precupeţi nimic pentru ca prin vorbele sale să graveze în mintea pictorului adevărata iniagine pe care el o avea sub ochi. Nu uită nici culorile, nici formele, nimic din ceea ce ţine de caracter; cu cît compara mai mult descrierea sa cu chipul amantei, cu atît i se părea că seamănă; el crezu mai ales că prin numeroase mici amănunte lasă foarte puţină libertate pictorului: nu uită nimic din ceea ce el credea că trebuie să atragă penelul. Cînd descrierea i se păru gata, făcu o sută de copii după ea, pe care le

[44] *Descriere a Eladei,* cartea I, cap. 25, „Despre Poecil şi despre picturile sale".

[4^] Acest exemplu imaginar se referă cel puţin la o operă care a fost reală; invers, pentru opere imaginare precum scutul lui Ahile în *lliada* avem mai multe „reconstituiri" concurente şi care, firește, nu seamănă. Această inversiune nu are nimic paradoxal: operele dispărute inspiră prea mult respect ca să riscăm să le reconstituim de bunăvoie - doar dacă vreo excepţie flagrantă îmi scapă, fapt ce ar ştirbi acest frumos principiu.

trimise la o sută de pictori, cerîndu-le fiecăruia să execute pe pînză exact ceea ce va citi de pe hîrtie. Pictorii lucrează şi, după cîtăva vreme, amantul nostru primeşte o sută de portrete care toate semănau exact cu descrierea sa, dar nici unul nu semăna cu celălalt... şi nici cu amanta lui[46]".

REGIMURILE DE IMANENŢĂ

Articolul „Enciclopedie" din *Enciclopedie.*

REGIMUL AUTOGRAFIC

Obiectele de imanenţă autografice, care constau în obiecte sau evenimente fizice, sînt supuse firește simţurilor şi se pretează la o percepţie directă prin văz, auz, pipăit, gust, miros sau vreo colaborare a două sau mai multe dintre aceste simţuri. O clasificare a artelor care să depindă de organele pe care ele le afectează, cum găsim atîtea în istoria esteticii[1], mi se pare mai degrabă inutilă, iar o ierarhie a meritelor, precum cea pe care o avansează Hegel, de-a dreptul gratuită[2]. Cît despre o împărţire după materiile folosite, nu ştiu dacă s-a făcut vreo tentativă în acest sens, dar cred că deosebirile şi, mai ales, apropierile pe care ea le-ar opera n-ar fi lipsite de forţă comică, plasînd în acelaşi alcov, *strânge bed fellows,* de exemplu, pe Vermeer şi pe Bocuse ca pe doi utilizatori de ulei (mă îndoiesc, ca să spun drept, că ar fi acelaşi). Aş risca şi această posibilitate, fără să ascund totuşi că ea este mai serioasă decît pare: pictura este uneori o afurisită de bucătărie, a cărei reţetă ţine de natura produselor sale, de întreţinerea lor şi uneori chiar de consumul lor; vom găsi în acest sens cel puţin un exemplu.

Am putea imagina o mie de alte taxinomii, mai mult sau mai puţin „borgesiene", dar pentru un motiv pe care mi-ar fi greu să-l justific, mi se pare a fi cea mai legitimă cea care distinge două feluri de „obiecte materiale[3]": cele care constau

1 Vezi, de exemplu, Souriau 1947, cap. 13.

Hegel 1832, voi. VI, Introducere. Această ierarhie, reamintesc, dispune pe o scară valorică ascendentă cele cinci arte canonice care sînt arhitectura, sculptura, pictura, muzica şi poezia. „Diviziunea" şi ierarhia pe care le Propunea Kant (1790, § 5l-53) erau şi mai slabe.

Chiar faptul de a vorbi fără pleonasm de „obiecte materiale", arată că luăm aici *obiect* într-un sens larg (şi de altfel clasic) de obiect al atenţiei, care fo'bă şi obiectele ideale.

(voi folosi cuvinte periculos de simple) în *lucruri,* şi cele car constau *în fapte,* sau evenimente şi, mai specific, în *acte.* Ut tablou, o sculptură, o catedrală sînt lucruri; o improvizaţie sau c execuţie muzicală, un pas de dans, o mimică, sînt acte, şi dec fapte. Un foc de artificii este un eveniment provocat organizat, pe care am putea, eventual, să-l considerăm un act.

Această distincţie curentă este foarte fragilă şi se loveşte cu siguranţă, de existenţa unor cazuri ambigue: un jet de apă precum cel pe care Proust îl atribuie lui Hubert Robert în *Sodoma şi Gomora* este un lucru sau un eveniment? Dacă vom răspunde: un „lucru", fără îndoială că este atît timp cît e' durează, dar şi evenimentele durează (mai mult sau mai puţin) iar durata unui jet de apă nu este nesfîrşită. Şi la fel, nici cea a unui tablou; cu adevărat se spune: „şi statuile mor". Iar dacă prelungi timp de ore, săptămîni şi ani durata unui foc de artifici la fel de repetitiv ca un jet de apă (este cu siguranţă posibil d costisitor), acest foc de artificii ar deveni un lucru? Dar un jet d apă este în mod necesar repetitiv? Şi ce înseamnă „repetitiv"? Iată, deci, că lucrurile se încurcă. Voi încerca să propun, 1 momentul potrivit, o definiţie mai diferenţiată a duratei sau ma degrabă a *duratelor* în cauză.

Dar absenţa unei frontiere etanşe şi existenţa unor cazuri indecidabile nu sînt poate decît manifestarea

empirică a unui dai mai profund pe care unii filosofi îl exprimă prin aceasta propoziţie simplă, şi pentru mine foarte evidentă: nu exişti lucruri, ci numai fapte. Cam în acest fel începe *Tractatus-u* Iu Wittgenstein, iar Quine propune mereu să interpretăm verbele (de acţiune sau de stare) ca nume (de lucruri), numele rezultînc întotdeauna dintr-o „reificare" mai mult sau mai puţin legitimă Acest „dat mai profund" este pentru mine mai degrabă de ordin fizic decît metafizic: „lucrurile" sînt aparenţa stabilă (adică relativ imobilă şi durabilă) pe care o iau anumite mişcări haotice ale atomilor, care joacă totuşi pe ascuns neobosita lor sarabandă^ Pe scurt, lucrurile sînt un anumit fel de evenimente.
O dată ce acest adevăr însuşit a fost reamintit cum se cuvinq vom continua sau vom reîncepe, să numim lucruri aceste conj glomerate relativ stabile de evenimente care în limbajul clasic sej numeau *corpuri,* sau *res extensae,* şi care cuprind între altele corpuri animate precum al vostru şi al meu. Această utilizare este sancţionată în termeni prudenţi de *Vocabularul* lui Lalande: *tyLucrul* exprimă ideea unei realităţi considerată în stare statică, şi separată sau separabilă, constituită dintr-un sistem presupus fix de calităţi şi de proprietăţi. *Lucrul* se opune în acest caz *faptului* şi fenomenului. «Luna este un lucru, eclipsa este un fapt.[4]»"
Voi distinge, aşadar, două feluri de obiecte (de imanenţă) materiale: lucrurile[5] şi evenimentele (dintre care actele sînt majoritatea în acest cîmp6), şi voi folosi cînd va fi nevoie adjectivele *real* (relativ la *lucru[7]) şifactual* (relativ *lafapt), evenimenţial* (relativ la *eveniment)* doar în aceste accepţiuni specificate - şi de asemenea*performanţial,* pentru că majoritatea operelor factuale ţin de arte de performanţă *(performing arts).* în plus, voi mai distinge printre obiectele de imanenţă reale, pe cele care constau într-un obiect unic, precum *Gioconda,* şi cele care constau în mai multe obiecte celebre identice, precum *Gînditorul* sau *Melancolia.*

[4] Lalande 1988, *s.* v. „Lucru".

Obiect ar fi în acest caz totodată mai curent şi mai nobil şi îl voi folosi uneori astfel. Dar este necesar să menţinem accepţiunea sa oficială la nivelul ᶜel mai ridicat, care subsumează toate felurile de imanenţă, chiar ideale.

Adică în cîmpul operelor sau obiectelor artistice. în acela mai vast, al obiectelor estetice, se mai întîlnesc şi acte sau gesturi („gestul august al semănătorului" care nu aspiră la aceasta, sau altele, mai puţin sublime şi eventual [m]ai graţioase), dar şi evenimente care nu depind de activitatea umană, precum «lipsa^după Lalande.

. Intr-un sens deci foarte restrîns şi aproape etimologic. într-un sens

^g. obiectele ideale sînt, evident, la fel de reale precum cele materiale.

Obiecte unice

55

OBIECTE UNICE

Operele autografîce cu obiect de imanenţă unic sîn esenţialmente nişte produse rezultate dintr-o practică manual; transformatoare[1], ghidată bineînţeles de spirit şi ajutată de instrumente, şi chiar de maşini mai mult sau mai puţin sofi ticate, dar în principiu neprescrise de către un model preexistenţi (material sau ideal) asupra căruia ele n-ar avea alt efect decît săi îi asigure execuţia. Existenţa unui astfel de model ar autoriza j într-adevăr producerea mai multor obiecte, mai mult sau mai! puţin identice, producţie care ar ţine de o anumită practică sau I de o alta (autografică multiplă, chiar alografică), pe care le vom studia mai tîrziu. Această rezervă nu exclude nicidecum *a priorii* din cîmpul artei nenumăratele produse artizanale, fiindcă oricel producţie umană comportînd o funcţie estetică intră în definiţia] noastră, dacă lăsăm la o parte judecata de valoare; dar ea lei exclude aproape pe toate din sectorul care ne interesează pentru! moment, şi care nu este cu nimic privilegiat prin caracterul unici al produselor sale, decît poate pe planul comercial sau simbolici pentru raritatea lor. Un ebenist, un aurar, un bijutier, un ceramist, I un împletitor de coşuri, un şelar, un croitor produc obiecte cui funcţie (între altele) estetică pe care ne este pe deplin permis să I le considerăm obiecte de artă; dar ei lucrează cel mai adesea 1 avînd, în minte sau în faţa ochilor, un model susceptibil de! aplicaţii multiple, şi a căror multiplicitate este întru totul admisă! de clientela lor şi, mai general spus, de către societate. Excepţiile!

1 Transformatoare, întrucît nici un produs uman nu există *ex nihilo,* ci întotdeauna plecînd de la un material şi, deci, de la un obiect, preexistent. Vezy pe această temă Prieto 1988, p. 145. Invers, „distrugerea" unei operei autografice, ca şi a oricărui obiect material, nu este niciodată decît o altă trans-j formare: de exemplu, *Gioconda* transformată într-o grămăjoară de cenuşă.

pe care le constituie, de exemplu, un „model unic" (locuţiune oarecum contradictorie) de bijuterie, de mobilă sau de *haute couture* intră în schimb în categoria noastră, fie prin incapacitate materială de multiplicare, fie (mai adesea) printr-o limitare intenţionată ale cărei raţiuni sînt evidente.
Aceste două motive, mai degrabă greu de separat, conduc şi la unicitatea operelor caracteristice artelor

„plastice" canonice precum desenul, pictura, sculptura prin cioplire sau arhitectura dar şi fotografia, în regimul lor autografic. Cazul primelor trei este fără îndoială prea cunoscut ca să mai fie necesar să insistăm asupra lui. Se ştie că desenul (şi mai precis un anumit crochiu imaginar al lui Hokusai) funcţionează la Nelson Goodman, în opoziţie cu denotaţia diagramatică (şi mai exact cu o electrocardiogramă, care prin ipoteză e fizic indiscernabilă de numitul crochiu), ca o emblemă minimală a reprezentării picturale. El poate la fel de bine, şi în aceeaşi antiteză, să ilustreze regimul autografic de imanenţă[2]: faţă de diagramă, unde nu contează decît anumite poziţii definite prin abcize şi ordonate, desenul (figurativ sau nu) se caracterizează prin imposibilitatea de a distinge între trăsături relevante şi contingente: contează cel mai mic detaliu, grosimea tuşei, culoarea tuşului, natura şi starea suportului. Din această saturare a relevanţei decurge în mod limpede faptul că nici o altă eventuală replică (iau aici cuvîntul în sensul lui larg) nu poate fi socotită în chip riguros identică şi că, aşadar, opera trebuie să fie considerată în mod necesar unică.

Am putea să aducem acestei analize două obiecţii. Prima ar fi că nu vedem cum un desen poate fi în acelaşi timp şi în chip riguros considerat identic cu o diagramă şi imposibil de reprodus în mod identic; răspunsul este, cred, că primul caz este pur ipotetic, în timp ce al doilea se situează pe planul posibilităţilor

[2] încă o dată şi mereu în aceiaşi termeni, unul dintre „simptomele" funcţiei estetice: dominaţia exemplificării asupra denotaţiei, saturaţie sintactică relativă, de exemplu. Eventuala interschimbabilitate a acestor criterii este un punct delicat, pe care îl vom reîntîlni într-o zi. Vezi Goodman 1968, P- 219.

reale; şi apoi, pentru a judeca un crochiu „indiscernabil" de Q diagramă, trebuie să facem abstracţie de trăsăturile nerelevante din punct de vedere diagramatic care constituie unicitatea sa materială. A doua obiecţie este că, dacă aşa stau lucrurile cu orice obiect material considerat dintr-un punct de vedere estetic, nu vedem cum pot exista obiecte de imanenţă materiale multiple, şi riguros identice, precum cele ale *Gînditorului* lui Rodin. Răspunsul este că evident astfel de obiecte nu există, dar că o convenţie culturală, din anumite motive importante, face ca ele să existe. Dar să nu anticipăm.

Pictura

Pictura, mai ales sub formele sale cele mai *painterly*[3], este cu siguranţă cazul cel mai manifest de incapacitate a operelor materiale de multiplicare, şi nu este întîmplător faptul că Nelson Goodman vede în ea arta cea mai refractară la orice revoluţie către regimul alografic - şi aş adăuga: către regimul autografic multiplu. Una din cauzele acestei evidenţe este în general complexitatea vizuală şi materială cea mai mare a producţiilor sale care incită spontan la gîndul că „nimeni (nici chiar artistul) nu poate" să producă o copie perfectă a unui Vermeer sau a unui 1 Pollock. Aceste date empirice nu acţionează, de altfel, toate la I nivelul suprafeţei vizibile. Dacă un tablou nu este întotdeauna 1 mai complex decît un desen, el este, în schimb, adesea mail „profund", sau ca să vorbim vulgar, are o grosime mai mare. Un 1 exemplu destul de elocvent ne va arăta cum ceea ce eu numeam I

-* Din nefericire, franceza nu are un echivalent uzitabil al acestui adjectiv i englez care desemnează proprietăţile substanţiale ale picturii ca material, în opoziţie cu proprietăţile sale *picturale,* adică formale şi (eventual) reprezen- j tative: este aproximativ opoziţia între *a picta* şi *a zugrăvi.*

mai sus „bucătărie" picturală, sau picturescă, contribuie la unicitatea produselor sale[4].

Este vorba de o operă de Paul Klee, *Zuflucht* (Refugiu)[5]. Descrierea ei oficială este „ulei pe carton", dar aceasta este foarte simplificatoare. Cartonul are într-adevăr pe spatele lui nota următoare:

Tehnică:
1. carton
2. ulei alb, lac
3. la 2 se adaugă: tifon şi tencuială de ipsos
4. acuarelă roşu-brun ca tentă
5. tempera alb de zinc cu adaos de clei
6. desen fin şi haşuri în acuarelă
7. uşor fixat cu un ulei de verni (diluat în terebentină)
8. albit pe alocuri cu ulei de alb de zinc
9. acoperit cu ulei gri-albastru în laviu cu ulei de lac de garantă.

într-un caz de acest gen, „copia perfectă" ar trebui nu doar să reproducă identic detaliul perceptibil, dar

şi procesul de producţie din care rezultă; ea ar trebui deci să re-execute o listă de operaţii convertită în acelaşi timp în „reţetă", fapt care, vom vedea, ţine mai degrabă de regimul alografic. Dar astfel de liste sînt mai degrabă rare şi deci la fel de rare ocaziile pentru copist de a merge exact pe urmele modelului. Ce contează, veţi răspunde, dacă reproducerea rezultatului vizibil este ireproşabilă, adică definitiv indiscernabilă de original? în realitate, reacţiile chimice

Factor de unicitate, sau de imposibilitate materială a unei copii perfecte, nu înseamnă o garanţie de autenticitate în sensul riguros care să prezideze (în principiu) atribuirile. Dacă un tablou în maniera lui Rembrandt este unic şi de necopiat aceasta nu garantează că el este de Rembrandt. Auten-ticităţile de atelier sînt adesea mai degrabă colective decît individuale, mai mult eminente decît efective. Maeştrii de altădată îşi făceau adesea tablourile precum Cezar (romanul) făcea podurile. Iar „de mîna lui" cînd este atestat este totvag:decaremînă?

1930, 50x35,6 cm, Pasadena, Norton Simon Museum; citez indicaţiile tetece după Boulez 1989, p. 163.

fiind ceea ce sînt (şi ceea ce eu ignor), este probabil ca ambele opere, provenite din cele două „preparate" diferite, să evolueze („să îmbătrînească") diferit, şi să înceteze mai devreme sau mai; tîrziu să fie indiscernabile.

Arhitectura

Ideea unei clădiri construite fără nici un plan a devenit dej
multă vreme străină noţiunii noastre de arhitectură, chiar dacă ni]
s-a întîmplat să construim în rundul grădinii vreo magazie sau]
vreo căsuţă, după cum ne-a tăiat capul şi chiar dacă, invers,]
ideea a două sau mai multe clădiri convenţional „identice" prin]
execuţia unui acelaşi plan, test empiric al unei arhitecturi cvI
desăvîrşire alografice, pare să aparţină de un stadiu nedemn dej
stimă al acestei arte. Luînd act de această noţiune ezitantăJ
Goodman[6] califică arhitectura (în regimul ei actual) drept arta
„mixtă şi tranziţională". *Tranziţional* poate fi luat într-un sena
diacronic (arhitectura evoluînd, ca toate artele probabil, de la ura
regim autografic original către un regim totalmente alografic, şl
găsindu-se astăzi într-un anumit punct al acestui traiect), iar *mixt*
într-un sens sincronic: arhitectura prezintă astăzi forme pul
autografice (magazii), forme pe deplin alografice (blocuri în serie)]
şi tot felul de forme intermediare, caracteristice „marii" arhitecturi
modeme, edificii executate după plan dar într-un singur exempla[1]"
şi cu anumite detalii care au scăpat oricărei premeditări. Orio
pronostic istoric s-ar putea face sau am vrea să facem, acest diag
nostic al unui regim mixt este de o justeţe evidentă şi fără mari
merit. Voi reveni asupra limitelor empirice ale regimului alograficj
legate esenţialmente de faptul că un număr mare de opere moderni
perfect multiplicabile prin reexecutarea planului lor, nu sîn
efectiv multiplicate şi că o asemenea practică ar şoca sentimentu
nostru în privinţa statutului marii opere arhitecturale, chia

1968, p. 258.

contemporane - să spunem, ca să mergem dintr-o dată la culme, a *Seagram-ulm* lui Mies van der Rohe. Distincţia între arhitectură autografică şi alografică este deci relativă şi graduală, iar Goodman are dreptate să o ilustreze pe prima foarte modest şi oarecum negativ, mărginindu-se să observe că „putem refuza să considerăm că o altă clădire, făcută după aceleaşi planuri, chiar în acelaşi sit ca *Taj Mahal* ar fi mai degrabă un exemplar al aceleiaşi opere decît o copie[7]" - altfel spus, că noi considerăm *mai degrabă* acest edificiu ca o operă autografică decît ca o operă alografică cu exemplar unic. Dar ce-am spune de o replică a *Seagram-ului* „făcută după aceleaşi planuri" şi (re)construită, de exemplu, la Hong Kong? Al doilea exemplar legitim sau copie searbădă?

Ignor cu desăvîrşire dacă există pentru *Taj Mahal* „planuri" în sensul curent, adică preliminarii şi normative, dar absenţa lor n-ar dovedi nimic: s-ar putea la fel de bine să se piardă cele ale *Seagram-nhxi.* Adevărata chestiune este mai degrabă de a şti dacă o listă descriptivă şi retrospectivă, ca notarea după ascultare a unei melodii improvizate, ar fi suficient de precisă şi exhaustivă pentru a prescrie la rîndul său un „exemplar" autentic, dar adevăratul răspuns este desigur *mai degrabă* de ordin convenţional decît de ordin tehnic: diferenţa dintre exemplar şi copie fiind aici o problemă de consens şi de tradiţie, iar datele pur empirice. *Cert este* că factorul Cheval n-a lăsat vreun plan iar Gaudi nici atît pentru *Sagrada Familia,* ceea ce face dificilă nu terminarea ei postumă, şi nici terminarea „în stilul ei" pentru că stilul unei părţi este întotdeauna generalizabil (proiectabil) la ansamblu în mod plauzibil, ci terminarea ei conform intenţiei artistului despre care nimic nu pare să depună mărturie într-o manieră destul de precisă, presupunînd că de fapt aceasta îi era lui însuşi foarte clară, ceea ce este îndoielnic, practica sa arătînd din plin improvizaţia. în timp ce se întîmplă în fiecare zi (cum se spune) ca planurile unui arhitect alografic să fie executate sau reexecutate după moarte: iată, de exemplu, tot în Barcelona, pavilionul german al lui Mies van der Rohe[8].

Ibid., traducere modificată.

Construit pentru Expoziţia internaţională din 1929, apoi distrus, şi iar reconstituit în 1986 pentru centenarul naşterii artistului.

Sculptura

Spre deosebire de arhitectură, dar la fel ca pictura, sculptura prin cioplire poate părea un exemplu destul de fiabil al unei arte I autografice cu produse unice în mod necesar - „în mod necesar"] vrînd aici să spună: din necesitate materială şi tehnică: nu există două blocuri de piatră identice, nici două lovituri de daltă. I Trebuie să observăm, mai întîi, că cioplirea nu este chiar singura] tehnică ale cărei producţii nu sînt prescriptibile; la fel stau I lucrurile cu multe forme de sculptură în metal netopite, forjate, j asamblate prin buloane sau nituri precum cele ale lui Gonzalez sau Calder, fără a mai socoti obiectele din materiale compozite, j sau compresiunile lui Cesar - această perfectă ilustrare a unei I arte parţial aleatorii. Şi, pe de altă parte şi invers, „cioplirea"] (pietrei, marmurei, sau lemnului) nu este întotdeauna atît de 1 „directă" pe cît promite această expresie. *„Cioplire directă,]* spune un tehnician, nu înseamnă neapărat să pleci în aventură, I la cheremul uneltei, lăsîndu-te în voia loviturilor succesive şi a întîmplării. Această noţiune care «se poartă» foarte mult este destul de recentă. Pentru sculptori termenul de «cioplire directă» j înseamnă mai ales că sculptorul intervine el însuşi, fără ajutorul practicianului sau al aparatului de punctare, dar cu o machetă care reprezintă schiţa, cvochiul operei întreprinse[9]."

Nu mai mult decît contează în pictură prezenţa unea schiţe[10] sau a unui crochiu, simpla prezenţă a unei machete nu] este desigur suficientă pentru a compromite caracterul „direct" al actului de cioplire, şi nici pentru a converti sculptarea prin cioplire în artă cu „două faze" (sau atunci, orice artă ar fi cu - cel puţin - două faze, exceptînd scrierea strict automată, dacă desigur aceasta există, lucru de care mă îndoiesc foarte tare). Dar ce se întîmplă dacă macheta, de exemplu, în ipsos, produsă de artist,! este executată de un „practician" şi dacă artistul nu binevoieşte

[9] Luthringer, citat de Rudei 1980, p. 34.

'" Mai degrabă decît *eboşă,* care mi se pare în acest caz nepotrivita asupra acestui lucru voi reveni mai tîrziu.

ₛâ corecteze cu dalta această execuţie, cum se întîmplă adesea la sfîrşitul vieţii lui Rodin, pe care piatra îl „plictisea"? Iată-ne deci pentru moment în cazul unei arte cu două faze, precum sculptura prin turnare, pe care nimic, în afară de obişnuinţă, ₙ-o reţine pe drumul (nu spun panta) unui autografism cu produse multiple: dacă admitem că un practician poate să execute după un model în ipsos o sculptură de marmură, atunci de ce nu două, trei sau o mie, cu atît mai mult cu cît acest tip de execuţie nu cunoaşte limitări materiale (uzură a modelului) ce apar în cazul sculpturii turnate? Şi aici răspunsul este: *convenţia.*

Dar nu orice cioplire este, după cum ştim, directă. Intervine aici tehnica numită „punctare", cunoscută din antichitate, şi care n-a încetat să se perfecţioneze de-a lungul secolelor după procedee din ce în ce mai mecanizate. „Punctarea, spune Rudei[11], este transpunerea unui model de ipsos sau de pămînt, sau de piatră, adesea de mici dimensiuni, într-un bloc de piatră sau de marmură, cu ajutorul unor puncte de reper şi a unor instrumente specializate. De-a lungul secolelor, procedeul iniţial, destul de simplu, va fi precizat din ce în ce mai mult. începînd din Renaştere încoace, cioplirea directă de mare dimensiune a

fost abandonată cel mai adesea în favoarea punctării, a cărei execuţie a fost în general încredinţată practicienilor specializaţi, pînă în momentul unei reîntoarceri la cioplire, la începutul secolului al XX-lea."

După cum veţi fi înţeles deja, punctarea, perfecţionîndu-se, se apropie impetuos de acest statut al *amprentei* care, vom vedea, se va afla în fruntea tuturor tehnicilor multiplicatoare ale sculptării prin turnare. Este cel puţin o cvasi-amprentă şi nimic nu împiedică, fără îndoială, ca aparate comparabile cu cele folosite de lăcătuşi pentru a fabrica dubluri de chei să producă replici, la scară, reduse sau mărite, la fel de „fidele" ca şi un mulaj şi în număr oricît de mare, ţinînd cont de uzura modelului. Adevăratele limitări sînt deci intenţionate şi obişnuite. Presupun că Rodin nu autoriza multiplicarea marmurelor „sale" şi se ştie ca puţini (rari) sculptori, precum Michelangelo sau Brâncuşi[12],

[11] *Op. cit,* p. 46. Alţii, precum Clerin 1988, scriu chiar, mai fidel faţă de *sens,punctări.*

[2] Dar Moore, care a început prin cioplire directă, a trecut apoi la modelaj.

respingeau orice altă tehnică în afara cioplirii directe. Cînd spunem, după Goodman, că sculptura prin cioplire este o artă autografică cu produse unice, trebuie deci să înţelegem: din necesitate tehnică, în cioplirea realmente directă, iar prin convenţie, în celelalte cazuri. Nu ştiu prea bine cărei tehnici trebuie să-i atribuim aceste sculpturi pe care bătrînul Renoir paralizat le „dicta" verbal, prin descrieri prescriptive, elevului său Guino, care obţinu mai tîrziu de la un tribunal statutul de „coautor"[13]. Acest caz ne readuce la fabula lui Diderot: dacă Renoir ar fi dirijat astfel mai mulţi elevi în acelaşi timp, am avea astăzi mai multe versiuni ale fiecăreia dintre aceste opere, toate diferite şi toate „autentice" în acest sens cu totul special.

Fotografia

Prin practica tipică a celor două faze *developare-prehi-l crare,* fotografia în forma sa standard - dar poate ar trebui să spunem *clasică,* cu o nuanţă de nostalgie - este o artă paradigmatică a regimului autografic multiplu după cum o defineşte[1] Goodman[14] ca „artă ale cărei produse sînt singulare (doar) într-o primă fază": negativul este singular, iar probele pe hîrtie sîntj multiple, dacă vrem. Acesta este - pe bună dreptate - statutul gravurii, la care voi reveni la timpul potrivit. Dar termenul j generic de *fotografie* tăinuieşte o mare diversitate tehnologică, în diacronie şi în sincronie, de vreme ce tehnici „depăşite" pot] să se menţină sau să reînvie, precum daghereotipia, din anumite motive, printre care şi estetice. Or, unele din aceste tehnici produc] obiecte în principiu unice. Probele negative pe hîrtie de Niepce (către 1820) erau singulare, şi de altfel efemere pînă ce Daguerrej a găsit mijlocul de a le fixa şi de a le developa. Daghereotipiai

[13] „Urmă o asemenea scădere a interesului publicului încît preţurile coborîră cu trei sferturi" (Rheims 1992, p. 226).

[14] 1968, p. 149.

însăşi (1838) a fost o imprimare (negativă dar lizibilă ca pozitivă $_{su}$b o lumină razantă) unică pe placă metalică, ce nu putea fi $_{5}$prelucrabilă" şi, prin urmare, nemultiplicabilă. Probele pozitive directe transpuse pe hîrtie ale lui Bayard (1839) erau încă unice şi nu se prelucrau. După cît se pare, calotipul lui Fox Talbot (1839, negative pe hîrtie devenită transparentă cu ajutorul cerii) este cel care inaugurează tehnica cu două faze şi cu probe multiple a etapei clasice, cu tot felul de suprafeţe sensibile pînă la celuloidul lui Eastman (1888) şi prelucrarea pe hîrtie. Dar ştim că fotografiile cu prelucrare instantanee ale lui Polaroid (1947) au fost din nou probe unice. Bineînţeles, în toate aceste cazuri, putem multiplica obiectul printr-o „reproducere" -fotografie a fotografiei - dar care va fi „mai degrabă", ar spune Goodman, considerată ca o copie decît ca un exemplar autentic aşa cum sînt probele pe hîrtie în perioada clasică. Dar pentru că prelucrarea este o amprentă, iar o fotografie, şi deci o reproducere, este tot o amprentă (fotonică), trebuie să recunoaştem din nou că distincţiile acestea, uneori decisive pe plan juridic şi comercial (unde o fotografie în original nu trebuie confundată cu o reproducere de carte poştală sau de album), sînt mai mult instituţionale decît în exclusivitate tehnice.

Această explorare foarte superficială lăsa la o parte numeroase forme intermediare, de exemplu, între desen şi pictură (pastel, tuş, sanghină), între pictură şi sculptură (hîrtii decupate, reliefuri netede, sculpturi policrome, picturi pe suporturi formate), între sculptură şi arhitectură (de ce „artă" ţin Piramidele, turnurile lui Dubuffet, Statuia Libertăţii, Opera din Sidney?), între pictură şi fotografie (retuşuri), şi neglijează nu mai puţin numeroasa diversitate de tehnici proprii fiecărei arte: de exemplu, în pictură diferenţa între laviu, acuarelă, frescă, grund, guaşă, ulei, email, acrilic, varietatea

pigmenţilor, a suporturilor, a ingredientelor, a instrumentelor de aplicare: perii, pensule, cuţite, degetele mari, pistoale, beţe şi stropitori cu *dripping,* corpul omenesc la Yves Klein etc. Să ne gîndim şi la numeroasele obiecte şi materiale fabricate, găsite, „instalate", înşirate, puse în teanc sau etalate, de citeva decenii încoace, care fac pîinea zilnică a expoziţiilor şi a
sălilor de muzeu avînd o marcă, în general şi foarte pertinent, indistinctă: cum spuneam mai sus, ştim încă, sau credem că ştim că este vorba de „artă", dar nu mai ştim care, şi ne dăm seama că într-adevăr specificarea nu mai este indispensabilă pentru plăcerea - sau neplăcerea - estetică, nici pentru relaţia artistică. Nu menţionez aici aceste simptome, în majoritate deja cam trecute, ale unei explozii, printre altele, ale unor arte numite „plastice" ca să mă mîhnesc sau să mă mir de o revoluţie care nu este nici prima şi, fără îndoială, nici ultima pe care a cunoscut-o istoria artei; ci, mai degrabă, pentru a sublinia caracterul polimorf, heteroclit şi constant tranzitoriu al practicilor despre care teoria artei încearcă să dea seama şi caracterul nu mai puţin precar - în orice caz relativ - al categoriilor pe care ea încearcă să le introducă şi dintre care cea mai puţin evanescentă, în ciuda titlului său intimidant, nu este cea de „statut ontologic". O grămadă de cărbune expusă de către Yannis Kunellis la Entrepot în Bordeaux[15] poate să treacă drept obiect prin excelenţă „unic" şi netransportabil şi pe care nici o listă (o descriere a sa) n-ar putea să-l reconstituie identic: nimic nu este mai singular decît aleatoriul. Dar această singularitate ireductibilă fizic poate să fie revocată cu un cuvînt: este de ajuns ca artistul suveran, consultat cum se cuvine, să răspundă cu dispreţ „Oricare altă grămadă ar putea să-i ia locul". Buncărele de gunoaie sînt pline de obiecte de neînlocuit. „Simptomul" major al esteticii, „fiecare detaliu contează", are pandantul său dezinvolt care îl echilibrează fără a-l nega: *„anything goes ".* Dar aceasta este o altă poveste de care ne vom
ocupa mai tîrziu.

Bineînţeles, statutul de „produs unic" în sensul definit aici face abstracţie de toate faptele inevitabile ale schimbării de identitate în timp, prin îmbătrînire progresivă sau modificări bruşte, care introduc cel puţin, în operele cele mai singulare, o ! anumită pluralitate diacronică. Din motive care vor apărea ulterior, mă voi ocupa de toate acestea în capitolul transcendenţei.

OBIECTE MULTIPLE

[15] 1991.

Voi lua ca punct de plecare o pagină a lui Nelson Goodman, deja menţionată, care mi se pare că spune esenţialul pe plan teoretic:

Exemplul stampei respinge afirmaţia pripită că, în orice artă autografică, o operă particulară există doar ca obiect unic. Linia de despărţire între artă autografică şi artă alografică nu coincide cu cea care separă o artă singulară de o artă multiplă. Singura concluzie pozitivă sau pe aproape pe care noi am putea-o trage de aici este că artele autografice sînt cele care au un produs singular în prima lor fază: gravura este singulară în prima sa fază ~ planşa este unică - iar pictura în unica sa fază. Dar aceasta nu ne ajută prea mult; fiindcă să explici de ce anumite arte au produse singulare înseamnă, mai mult sau mai puţin, să explici de ce ele sînt autografice[1].

Să lăsăm la o parte această ultimă frază, al cărei ton descurajat este neobişnuit la Goodman, şi care nu se referă la noul nostm obiect, ci la operele autografice în general şi la produsele lor unice (atunci cînd sînt astfel). De altfel, nu sînt sigur că trebuie să fie *explicat* acest caracter autografic şi unic: nu este nimic surprinzător în faptul că o activitate umană produce, prin transformarea unui material preexistent, un obiect material singular. Ceea ce este surprinzător şi necesită explicaţie este, mai degrabă, faptul că o practică artistică produce aceste obiecte *ideale* în care irnanează operele alografice (dar nu am ajuns încă acolo), şi de

[1] 1968, p. 149, traducere modificată.

asemenea, şi poate chiar mai mult, aceste obiecte materiale „identice" în care imanează operele autografîce multiple. Mai mult, dacă ne gîndim că, fizic, aceste două obiecte materiale nu pot să fie riguros identice, chiar dacă industria ne-a obişnuit de mai bine de un secol să considerăm drept identice numeroase obiecte de serie care nu sînt astfel decît dintr-un anumit punct de vedere (practic), şi într-un mod cu totul convenţional.

Dar acest punct al identităţii (specifice) îi reţine prea puţin, şi pe bună dreptate, atenţia lui Goodman. Probele multiple ale unei gravuri pot fi sensibil diferite între ele; aşadar nu „identicitatea" lor le defineşte ca probe „autentice"[2], ci provenienţa lor. In acest caz este esenţial că anumite opere

autografice constau în mai multe obiecte care, din punct de vedere artistic, sînt fără îndoială mai mult sau mai puţin interschimbabile, şi că posibilitatea acestui tip de opere depinde de prezenţa a două faze în „istoria producţiei" lor, în care una produce un obiect singular, fără de care opera nu ar fi autografică (adică, amintesc, care se poate contraface), iar cealaltă produce obiecte multiple plecînd de la acest obiect singular.
Obiectul singular obţinut în prima fază este deci instrumentul de producere a obiectelor multiple obţinute în cea de-a j doua; rămîne de aflat, lucru pe care Goodman nu-l precizează, cum acţionează acest mijloc, dacă nu în detaliul său tehnic, fără îndoială foarte divers, cel puţin la nivelul principiului său de funcţionare. Cercetarea cîtorva exemple caracteristice ne va ajuta poate în acest sens, dar mai întîi trebuie să clarificăm cum folosim aici noţiunea de fază.
Considerat în absolut, orice proces de creaţie comportă nu doar două ci un număr mare de faze, despre care diversele aplicaţii preparatorii la *Refugiul* lui Klee evocate mai sus pot să ne dea o idee, la fel şi nenumăratele crochiuri şi schiţe prealabile la atîtea

* După cum Goodman insistă în altă parte şi referitor la alt lucr (diversele inscripţionări ale aceluiaşi text), „nu există în general nici un gra de similaritate care să fie necesar sau suficient pentru ca să vorbim de replică! (1968, p. 209, n. 3).

opere picturale, sau (în regim alografic) scenariile, ciornele şi alte „avantexte" care prefigurează o pagină a lui Flaubert sau a lui Proust. Dar cuvîntul_/az<2 va desemna aici o operaţie genetică mai specifică: cea care determină producţia unui obiect totodată preliminar (instrumental), şi deci nu ultim, dar totuşi definitiv, şi susceptibil să producă la rîndul său prin el însuşi şi prin intermediul unei tehnici aşa-zis automate, obiectul ultim de imanenţă. Produsul primei faze nu este deci o simplă schiţă, nici o simplă ciornă, ci un *model* destul de elaborat pentru a ghida^. chiar, a constrînge, faza următoare care nu are decît un rol de execuţie, şi care prin acest *fapt poate* (nu neapărat) să fie lăsată în seama unui simplu practician fără funcţie creatoare. Am întîlnit deja o stare apropiată în legătură cu tehnicile de punctare în sculptarea prin cioplire, cînd un Rodin sau un Moore se mulţumesc să modeleze o machetă de ipsos pe care un altul (sau el însuşi) o va executa în marmură. Această machetă este un cu totul alt lucru decît eboşa pe care o poate desena un adevărat „cioplitor" precum Michelangelo sau Brâncuşi, simplă ciornă ipotetică, interpretabilă şi respinsă după plac: funcţia unui model în sensul bun (pot bineînţeles să existe multe cazuri intermediare) este imperativă şi constrîngătoare, şi nu lasă loc, în principiu, nici unei iniţiative, nici variante. Lucrul este evident şi mai adevărat în sculptura turnată, în gravură, sau în fotografie, unde a doua fază este pur mecanică, fără intervenţia - tot în principiu - a spiritului uman.

■Sculptarea prin turnare

Tehnicile şi materialele sculptării prin turnare şînt diverse, Şi evoluează neîncetat, dar principiul general este mereu următorul: artistul produce un model pozitiv, lucrat într-o materie

maleabilă precum lutul, ceara sau ipsosul[3]; un tipar negativ este produs prin aplicare de materie rezistentă, după acest model, apoi un metal (în general bronz) este turnat în acest tipar, de unde odată format prin răcire[4] va fi retras, sfărîmînd tiparul. Pentru exemplarul următor, va trebui să refacem un tipar după model, şi aşa mai departe. Tradiţia, întărită în Franţa printr-o lege recentă al cărei decret de aplicare datează din 1981, limitează la douăsprezece numărul de probe (dintre care patru „probe ale artistului") astfel turnate şi considerate din această cauză drept „autentice", adică componente ale operei multiple. Motivele acestei limitări sînt din nou în parte tehnice (modelul oboseşte, iar probele devin mediocre) şi în parte comerciale: turnarea a numeroase exemplare ar diminua valoarea ansamblului, care ar coborî la seria industrială. Probele sînt considerate convenţional drept identice (cel puţin la început, fiindcă ele pot apoi să evolueze foarte diferit), la prima vedere fără a ţine prea mult cont de ordinea turnării, identitate garantată foarte aproximativ de omogenitatea materialului: două turnări cu aceeaşi compoziţie au evident mai multe şanse de a se asemăna decît două blocuri de piatră sau de lemn. Deci dincolo de acest aport admisibil

^ Două exemple, luate aproape la întîraplare: *Balzac-nl* lui Rodiii, care a fost expus la Salonul din 1898 şi care a provocat scandalul pe care îl cunoaştem, era modelul din ipsos, expus şi astăzi la Muzeul Rodin. Abia în 1926 au fost turnate (cel

puţin) două bronzuri, dintre care unul la Muzeul din Anvers. Celălalt va fi plasat la intersecţia Vavin în 1939. Un al treilea a fost turnat în 1954 pentru MOMA. Ipsosul original al bustului lui Voltaire de Houdon se găseşte în salonul de onoare al Bibliotecii naţionale şi după el s-a lucrat o marmură, aflată astăzi la Teatrul Francez. Acest exemplu dublu arată foarte bine că distincţia între opere unice şi multiple nu coincide întotdeauna cu frontiera între sculptarea prin cioplire şi cea prin turnare.

[4] Deci cele „două faze" sînt mai degrabă trei, şi în general chiar mai multe, fiindcă procesul cel mai frecvent este din cîte se pare acesta: model din lut, mulaj, model în ipsos, al doilea mulaj, turnare în bronz. O tehnică recentă utilizează un model în polistiren tăiat cu cuţitul; metalul va ocupa în întregime locul în mulaj deoarece polistirenul dispare complet la ardere. în această tehnică modelul se foloseşte evident doar o singură dată şi exemplarele următoare se obţin cu un supramulaj.

încep contrafacerile[5] ce sînt în principal de două feluri: turnare suplimentară, sau supramulajul. Supramulajul constă în utilizarea ca model pentru un nou tipar a unuia din exemplarele autentice. Condamnarea sa se bazează pe aceleaşi motive ca şi în cazul turnării abuzive, dar în ambele situaţii frauda constă în prezentarea drept autentice a acestor produse derivate în diferite moduri. Legea autorizează cel puţin supramulajele ca „reproduceri" declarate ca atare. Principiul supramulajului, lăsînd la o parte orice consideraţie juridică, este într-adevăr, în mod tipic, cel al reproducerii, şi vom regăsi această categorie pe un teren mai vast, sub denumirea de transcendenţă a operelor autografice în general. Căci bineînţeles reproducerea se aplică la fel de bine la operele unice iar tehnica supramulării, de exemplu, permite reproducerea în piatră sintetică a unor sculpturi prin cioplire, fie pentru instituţii didactice precum Muzeul monumentelor franceze, fie pentru a pune la adăpost opere aflate în pericol, înlocuindu-le *in situ* prin reproduceri[6].

Gravura

Tehnicile gravurii sînt cel puţin la fel de diverse precum cele ale sculptării prin turnare: cioplire „prin cruţare" în lemn, linoleum sau plastic, în care desenul este degajat în relief; cioplirea fină, scobind cu dăltiţa într-o placă de cupru, în *pointe seche,* în acvaforte sau în acvatintă, fără a neglija procedeele mixte utilizate cel puţin de către Picasso: litografia prin încerneluirea selectivă a urmelor preparate cu creionul moale;

* Despre diversitatea fraudelor în materie, şi *a contraria,* despre definiţia autenticităţii, vezi Fabius şi Benamou 1989.

Sau copii manuale, cum este cazul pentru *Dansul* de Carpeaux, pus la adăpost în Muzeul Orsay şi înlocuit în Palatul Garnier cu o copie de Paul Belrnondo. Voi reveni mai tîrziu asupra diferenţei de principiu, de altfel evidentă între copie şi reproducere.

serigrafia, prin încerneluirea directă a hîrtiei pe urmele devernisate ale unei pînze de mătase. Dar în toate aceste cazuri prima fază constă în producerea unei „planşe"(sau pînze) unice, şi a doua în imprimarea, prin intermediul acestei planşe încerneluite, a unui anumit număr de foi de hîrtie care vor constitui tot atîtea probe autentice, fie că sînt executate de artistul însuşi sau de către un practician. Şi aici, limitele procedeului sînt totodată tehnice (uzură a planşei[7]) şi instituţionale (tirajul limitat pentru a evita deprecierea); şi frauda constă din nou fie în a produce probe suplimentare, fie în a prezenta drept probe originale reproduceri de gradul trei obţinute plecînd de la una dintre aceste probe, prin clişeu fotografic sau, de ce nu, prin confecţionarea cu calc, a unei noi planşe. Fotografia sub forma sa clasică, cu probe multiple, procedează după acelaşi principiu: suprafaţa sensibilă suferă o amprentă fotonică (negativă) comparabilă cu gravarea planşei, şi transferul acestei amprente pe hîrtie, prin contact sau proiectare, este comparabilă cu imprimarea unei stampe. în ambele cazuri, amprenta finală este inversată, de unde noţiunea (foarte relativă) de „negativ" care se aplică suprafeţei care imprimă, chiar dacă inversiunea este mai sensibilă în fotografie - dar ea poate fi manifestă pe anumite stampe atunci cînd cuvinte sau o semnătură, ce sînt trasate drept pe placă, apar răsturnate pe probă. Motivul tehnic al limitării tirajului este fără îndoială mai slab în fotografie, fiindcă uzura negativului este neglijabilă, dar raţiunile comerciale au rolul lor, aici ca şi în altă parte, pentru departajarea tirajului bun de cel prost, şi a reproducerilor de tirajele autentice.

în toate aceste cazuri, trebuie să precizăm, obiectul este autografic şi deci poate fi contrafăcut nu numai în cel de-al doilea său stadiu (exemplare false), ci şi în primul: plecînd de la obiectele adevărate putem produce un model fals în ipsos de Rodin, o planşă falsă de Callot, şi chiar se poate produce (şi vinde drept autentic) un negativ fals de Cartier-Bresson. Este „suficient" să regăsim sau să reconstituim obiectul său, să-l fotografiem sub

[7] Din diverse motive fizice, factorul uzură este în general mai impc. în gravură decît în sculptarea prin turnare, mai ales în *pointe seche,* i bărbile se tocesc repede.

acelaşi unghi, de la aceeaşi distanţă, în aceeaşi lumină, cu acelaşi obiectiv etc. Nu spun că ar fi uşor,

habar n-am dacă ar fi rentabil ştiu msa ca nu ar fi legal, dar acestea sînt chestiuni secundare '
Tapiseria
Tapiseria mi se pare a fi un ultim tip de luat în considerare pentru uşorul său comportament deviant[8], procedînd şi ea în două faze, dintre care prima produce un model singular, iar a doua o execuţie virtual multiplă. în prima fază, un pictor produce un tablou-model, zis „carton", chiar dacă cele ale lui Bayeu sau ale lui Goya sînt, cel mai adesea, uleiuri pe pînză. în a doua fază, un lucrător execută tapiseria după carton, pe care îl transpune cît mai fidel posibil în nuanţele lînii. Şi poate să facă acest lucru de mai multe ori, deşi în această privinţă obiceiul pare mai puţin favorabil multiplicării produsului ultim, chiar dacă se cunoaşte cel puţin un exemplu de tapiserie executată de la bun început în patru exemplare[9]: este oricum momentul să reamintim că în toate artele de acest fel, multiplicitatea obiectului nu este decît o posibilitate care nu este neapărat exploatată mereu. Plecînd de la modelul original se poate foarte bine turna un singur bronz[10], o singură stampă, o singură probă fotografică - şi, pentru mai multă siguranţă, putem să distrugem modelul: în mod cert, cazul există, chiar dacă prin accident (putem de asemenea să ne hotărîm că rămînem la model, lucru care ne aduce din nou la regimul autografic cu o singură fază şi cu obiect unic). Nici nu este sigur dacă procedeul a avut încă de la bun început şi peste

Este vorba aici. desigur, de tapiseria după model. Există, de asemenea. [sau] cel puţin ar putea exista, tapiserii improvizate fără model, într-o singură fază şi deci cu obiect de imanenţă unic.

) Este vorba de *Femeie în faţa oglinzii,* executată din 1967 pînă în 1976 de către Gobelins după im colaj de Picasso: două exemplare în culori şi două [în] ,-gri".

Este cazul *Cosaşului* lui Picasso (1943), bronz „monotip".

tot drept singură raţiune de a fi producerea de opere multiple. Aceasta poate să depindă doar de comoditatea artistului, dacă el preferă precum Rodin să modeleze argila, sau de dificultate, în domeniul fotografiei pentru obţinerea de pozitive directe (astăzi este cazul filmului supus inversiei şi în mod curent nu simţim nevoia multiplicării unui diapozitiv). Rămîne doar gravura care nu se poate explica altfel decît avînd ca scop multiplicarea - cu excepţia acelor Degas monotipi din colecţia Picasso, care prin tehnica lor specială (retuş cu cerneală, chiar cu vopsea, direct pe planşă) sînt destinaţi în principiu unui tiraj unic.

Diferenţa esenţială între tapiserie şi celelalte arte cu produse multiple mi se pare că rezidă în principiul său de execuţie. Pentru a specifica această diferenţă, voi împrumuta de la Prieto[11] o distincţie majoră între execuţie (sau reproducere) după *matriţă* sau după *semnal.* Un gravor, un sculptor, un fotograf produce un obiect care va servi drept matriţă într-un proces mecanic de execuţie, multiplu sau nu; un muzician, un arhitect (şi aş adăuga: un scriitor) produce un obiect care va servi drept semnal într-un proces intelectual de execuţie care presupune o lectură inteipretativă cu referinţă la un cod (notaţie muzicală, convenţii diagramatice sau lingvistice). După cum vedem, Prieto j împarte aceste două principii de execuţie în două grupe de i practici care corespund, pe de o parte, artelor noastre autografice j multiple, şi, pe de alta, artelor noastre alografice - este foarte j sigur că execuţia după semnal este eminamente caracteristică [:] acestei ultime categorii, cum vom avea ocazia să verificăm din : plin, dar putem la fel de bine să reproducem un text, un plan sau o partitură utilizînd unul dintre aceste exemplare de manifestare ca matriţă într-un procedeu mecanic, precum fotocopia. Şi I invers, putem reproduce un tablou, o sculptură, un edificiu] (chiar, după cum tocmai am spus, o fotografie - şi fireşte un] film: este practica *remake-vlui,* despre care vom mai vorbi),] utilizîndu-l ca semnal pentru o replică sau *copie* cît mai fidelă] posibil. Reproducerea după matriţă sau semnal se poate aplica lai tot felul de arte - cu această singură rezervă că *execuţiile* muzicalei

li

1988, p. 151 *sq.*

(trecerea de la partitură la interpretare), literare (trecerea de la scris la oral), arhitecturale (trecerea de la plan la construcţie) sau culinare (trecerea de la reţetă la felul de mîncare) nu pot proceda altfel decît prin semnal. Dar operele plastice (unice sau multiple) se reproduc în două feluri, la fel de rău sau la fel de bine şi fără superioritate de principiu (dacă nu de merit) de la un procedeu la altul: o fotografie bună a *Vederii din Delft* poate fi mai „fidelă" decît o copie proastă şi reciproc.

Amprentă şi transcriere

Voi numi *amprentă* o execuţie sau o reproducere obţinută utilizînd originalul ca matriţă, şi, în mod provizoriu, *copie* o execuţie sau reproducere care o foloseşte ca semnal[12]. Dacă lăsăm deocamdată la

o parte folosirile frauduloase sau documentare ale acestor două procedee, care se referă mai degrabă la transcendenţa operelor, vedem că operele autografice unice sînt cele considerate că nu pot, legitim, să imaneze în astfel de execuţii, şi că operele autografice multiple sînt cele pentru care admitem acest fapt. Sculptarea prin turnare, gravura şi fotografia procedează manifest prin amprentă, considerată legitimă în anumite limite tehnice sau/şi convenţionale, cu condiţia ca matriţa utilizată să fie produsul primei faze (model, planşă sau negativ) şi nu a celei de-a doua (sculptură, stampă sau probă pe hîrtie), lucru care nu poate da naştere decît unei *reproduceri.*

Particularitatea tapiseriei, s-a înţeles deja, este că aici cartonul funcţionează, în mod evident, nu ca o matriţă de aplicat ci ca un semnal de interpretat şi că, prin urmare, activitatea

în ceea ce-l priveşte pe Prieto, el le califică drept *reproducere* şi respectiv *copie,* ceea ce face dificil discernămîntul necesar, vom vedea (dar nu Şi pentru Prieto). între execuţie şi reproducere.

lucrătorului tapiser se apropie mai mult de o copie decît de o luare de amprentă. Dacă însă comparăm această activitate cu cea a unui pictor căutînd să producă o copie *fidelă*[13] a unui tablou, percepem fără greutate o diferenţă care arată caracterul eterogen al acestei noţiuni de copie: ca şi pictorul-copist, folosit de J Arsene Lupin, tapiserul se conduce după o observare atentă a modelului (cartonul) ale cărui trăsături de identitate specifice prescriu, iar prin diverse efecte de calchiere ghidează (precum „tiparul" în croitorie) demersul său; dar, spre deosebire de copistul ordinar, el nu caută, în mod limpede, să producă un obiect pe cît de indiscernabil posibil: nimeni nu poate să confunde o tapiserie şi cartonul său, fiindcă trăsăturile caracteristice cartonului sînt *transpuse* bineînţeles în covor, chiar dacă aceasta se datorează diferenţei de materie. Prin urmare, anumite ! trăsături ale modelului sînt reţinute ca pertinente pentru această j transpunere, iar altele neglijate ca fiind proprii modelului, şi imposibile şi/sau inutile transpunerii. Prin aceasta, activitatea (tapiserului se apropie de cea a unui copist, nu în sensul plastic j al termenului, ci în sensul în care se „copiază" un exemplar al unui text manuscris cu o -altă scriere, sau într-un sistem tipografic, respectînd riguros literalitatea textului fără a păstra I particularităţile grafice ale exemplarului. Unele forme mai I convenţionale precum cartoanele cifrate ale lui Lurcat, în care 1 fiecare culoare este indicată printr-un număr trimiţînd la un cod, 1 apropie şi mai mult statutul tapiseriei de cel al artelor alografice. 1 Dar mi se pare că şi în acest caz, chiar *a fortiori* în formele I curente, condiţiile regimului alografic nu sînt cu totul I îndeplinite, pentru că din nou e cazul să facem deosebirea între I un carton autentic şi eventuala sa contrafacere sau între o tapiserie originală după acest carton şi o copie efectuată după această tapiserie. Mi se pare deci mai potrivit să considerăm I tapiseria ca o artă autografică multiplă situată foarte aproape de I

" Precizez *fidelă* fără pleonasm, fiindcă multe copii, în special cele 1 executate de mari artişti, sînt cu mult mai libere decît cele ale falsificatorilor, 1 de pildă, constrînşi de practica lor vinovată la cea mai mare indiscernabilitate 1 posibilă. Voi reveni asupra gradelor de fidelitate în legătură cu transcendenţa. 1

frontiera artelor alografice, fiind una[14] dintre aceste forme „tranziţionale" care nu aşteaptă poate decît o schimbare de convenţie pentru a-şi schimba regimul.

Se vede, fără îndoială, de ce calificam mai devreme drept provizorie distincţia mea între *amprentă'(dopa* matriţă) şi *copie* (după semnal): a doua noţiune este prea vagă, sau insuficient de analitică. *Sînt copii şi copii.* în cele două cazuri, reproducerea unui obiect se face utilizîndu-l ca semnal 'într-o activitate conştientă (şi care nu este mecanică), dar într-un caz copistul se străduieşte *să copieze totul,* în cele mai mici detalii ale modelului, inclusiv materia sa, greutatea, natura suportului etc, iar în celălalt face 6 selecţie între elemente contingente şi relevante, şi se preocupă doar de acestea din urmă. Prima atitudine este caracteristică artelor autografice, iar a doua celor alografice, chiar dacă exemplul tapiseriei arată posibilitatea unor stări ambigue. S-ar cuveni, aşadar, să avem în vedere o terminologie mai precisă, de exemplu, rezervînd cuvîntului *copie* primul sens, şi adoptînd pentru al doilea un termen măi activ precum *lectură* sau *transcriere.* Un exemplu folosit în mod curent va ilustra probabil bine această diferenţă. Să luăm o pagină manuscrisă, să spunem o scrisoare a lui Napoleon către Josephine. Copiatorul (care ar fi putut face o amprentă) fiind în pană, un istoric cere asistentului său să-i facă o copie de mînă. Asistentul *citeşte* atent înflăcăratul document, şi îl transcrie fără a încerca să-i imite grafia; procedînd astfel, el tratează evident această scrisoare ca pe un *text* sau un obiect alografic, a cărei singură *sameness of spelling* sau identitate textuală ideală contează. Un falsificator în

solda lui Arsene Lupin doritor să facă o contrafacere ar trata aceeaşi scrisoare în cu totul altă
' Vitraliul este o altă artă de acest fel: şi el procedează prin executare (pictură sau email pe sticlă sau decuparea de sticlă colorată în masă) după un „carton" produs de către pictor, aşezat sub sticlă şi vizibil prin transparenţă. In croitorie „tiparul" este aşezat *pe* materialul de croit, dar procedeul cu ajutorul calculului este comparabil, iar transpoziţia este de asemenea evidentă: în toate aceste cazuri obiectul executat este net discernabil de modelul său. Dar croitoria după tipar ţine, fără îndoială, deja instituţional de regimul alografic: se vede deci cît este de poroasă această frontieră.

manieră: nu numai că ar respecta grafia marelui om, dar ar începe prin a-şi procura o hîrtie identică şi de aceeaşi vechime, o peniţă de acelaşi tip, o cerneală cu aceeaşi tentă etc. încît să producă o copie indiscernabilă *(facsimil)* a acestei scrisori considerată de data aceasta ca un autograf: obiect, este cazul s-o spunem şi bineînţeles nu din întîmplare, autografic. Copia falsificatorului este *fidelă,* transcrierea asistentului era doar *corectă.* Dar acest „doar", care se vrea pur cantitativ (asistentul a reţinut *mai puţine* trăsături decît falsificatorul), ar putea fi în realitate, sau dintr-un alt punct de vedere, întru totul amendabil: fiindcă falsificatorul ar putea să-şi facă treaba *fără să ştie să citească,* din pură pricepere manuală, aşa cum ar fi contrafăcut un desen de Diirer sau de Picasso; şi în acest caz, ar fi hazardat să spunem care din cei doi a reţinut mai multe sau mai puţine trăsături. Adevărul este că ei nu le-au reţinut pe aceleaşi şi că pur şi simplu n-au avut de-a face cu acelaşi obiect.

Dar iată-ne un pic,cam departe de operele autografice multiple: scrisoarea lui Napoleon ca *text* este un obiect alografic, iar ca *autograf* 'un obiect autografic *unic,* a cărui „copie fidelă" nu poate fi decît un facsimil instrumental sau o contrafacere frauduloasă, întocmai ca „o copie fidelă" a *Giocondei.* Părerea lui Prieto, o reamintesc, este că aceste distincţii nu au decît relevanţă economică, ţinînd cont de valorile care generează „colecţionismul", şi nici o relevanţă estetică propriu-zis. Poate că distincţia aceasta nu este atît de evidentă prin ea însăşi cum Prieto pare să presupună, dar nu este încă momentul să discutăm acest lucru. Pentru moment- sîntem în etapa observării unor stări de fapt ce se datorează mai mult uzanţei decît logicii, şi pe acest plan este clar că noţiunile estetice şi economice se împletesc foarte strîns. Operele autografice multiple au aici un statut cu totul distinct de cel al operelor alografice, şi acest statut se sprijină pe o convenţie pe cît de riguroasă pe atît de artificială: cea a egalei autenticităţi (oricare ar fi diferenţele lor eventual perceptibile) a probelor de imanenţă, garantată în principiu de tehnica amprentei (excepţional, în tapiserie, de cea a transpoziţiei), de numărul limitat al tirajului, şi prin excluderea din cîmpul autenticului a oricărui fel de „reproduceri", adică de producţie care nu provine direct din modelul primei faze. Vom

vedea în curînd că aceste convenţii care prezidează artele alografice sînt de un cu totul alt ordin şi acest lucru este *arătat,* în mod evident, de numărul lor de exemplare virtual nelimitat[15].

Este tentant, uneori, să nu ne mai complicăm cu atîtea subtilităţi, hotărîndu-ne să socotim că în toate aceste cazuri obiectul de imanenţă al operei este modelul (unic) din prima fază (ipsosul, planşa, negativul, cartonul) produs de către artist, iar ceea ce urmează nu sînt decît reproduceri autorizate fără valoare artistică mai mare decît supramulajele, prelucrările abuzive şi alte facsimile. Ar fi o mare uşurare teoretică, ca şi hotărîrea inversă a lui Prieto, care vede în orice operă o „invenţie" conceptuală cu execuţie subordonată: nu ar mai exista opere multiple, ci peste tot numai opere autografice unice, inclusiv în literatură, în muzică sau în arhitectură, unde obiectul de imanenţă ar fi manuscrisul, partitura, planul autografe; aceasta este, în definitiv, *„prima instanţă"* a lui Margolis, evocată deja mai sus. Ca pentru toate soluţiile simplificatoare preţul de plătit ar fi pur şi simplu incapacitatea de a da seama de multiplicitatea practicilor şi a convenţiilor existente - în cazul de faţă, a acestei stări de fapt: că „lumea artei" (şi o dată cu ea lumea, în general) tratează anumite opere drept unice şi altele drept multiple, şi consideră în acest ultim caz modelul primei faze ca pe un obiect tranzitoriu şi instrumental în serviciul operei ultime, care va fi opera propriu-zisă. în unele cazuri, precum cel al „cartoanelor" lui Goya în mod vădit, lumea artei se răzgîndeşte (adoptă cartonul ca o operă) şi convenţia se deplasează. Aşadar, este momentul pentru teorie, să ţină şi să *dea seama* de aceasta. Dar ea nu trebuie să se situeze undeva deasupra şi să decreteze cum să fie lucrurile. Arta este o practică socială, sau, mai degrabă un ansamblu complex de practici sociale, iar „statutul" operelor este determinat de aceste practici şi de reprezentările care le însoţesc. N-ar fi nici prea rezonabil, nici foarte eficace să îl definim pe unul fără a ţine cont de celelalte.

„Tirajele limitate" ale ediţiei de lux nu ţin de regimul alografic, deoarece ele nu au ca obiect idealitatea textului, ci materialitatea exemplarelor: e'e aparţin regimului autografic multiplu, tot aşa cum manuscrisele ţin de regimul autografic

unic.

PERFORMANŢE

Cîmpul practicilor artistice cu obiect de imanenţă factual sau evenimenţial coincide aproximativ cu cel al spectacolului sau al performanţei: teatru, cinema (ceea ce se petrece pe platou, sau *projîlmic),* improvizaţie sau execuţie muzicală sau poetică, dans, mimică, elocvenţă, music-hall sau cabaret, circ, tot ceea ce este spectacol în sport, într-un mod mai general, orice activitate umană a cărei percepţie este în ea însăşi susceptibilă să producă şi să organizeze (între altele) un efect estetic imediat, adică (voi reveni asupra acestui lucru) neamînat pînă la eventualul produs al acestei activităţi.

Faţă de practicile avute în vedere pînă acum, pare că o primă trăsătură diferenţiază operele de performanţă, şi anume: caracterul frecvent colectiv al producerii lor, care adesea pune în acţiune un grup mai mult sau mai puţin numeros: trupă de teatru, orchestră, coip de balet, echipă sportivă, într-o cooperare atît de strînsă încît partea fiecăruia e greu de discernut. Acest caracter colectiv determină adesea un anumit rol individual, cel de coordonator sau de „director": regizor, dirijor, căpitan de echipă etc, a cărui funcţie poate în anumite cazuri să se deosebească total de cea a celorlalţi executanţi. El afectează de asemenea receptarea operei, privită în general drept faptul unui ansamblu mai mult sau mai puţin organizat de indivizi numit bineînţeles public, sau, şi mai nimerit, deşi folosind un anglicism - I *audienţă:* căci aici caracterul colectiv este cu mult mai necesar şi mai activ decît pentru „public"-ul unei opere literare sau chiaf picturale, care nu este decît o colecţie de indivizi.

Performanţe

Execuţie şi improvizaţie

Un mare număr dintre aceste arte sînt practici de execuţie menite să confere o manifestare perceptibilă (vizuală şi/sau auditivă) unor opere cu regim alografîc, preexistente: texte verbale, compoziţii muzicale, coregrafii, mimodrame etc. Această funcţie face uneori dificilă în practică discernerea a ceea ce revine unuia şi altuia, dar această dificultate nu reduce cu nimic diferenţa de statut între aceste două tipuri de practică, asupra căreia voi reveni imediat. Trebuie, de altfel, să observăm că fiecare dintre aceste arte, dacă, astăzi, este frecvent folosită într-un rol de execuţie, poate să funcţioneze şi ca o improvizaţie, adică o performanţă independentă de orice operă preexistentă: un muzician (instrumentist sau vocalist) poate să improvizeze o frază muzicală, un actor o replică sau un joc de scenă, un dansator o înlănţuire de paşi, un aed un poem epic etc. Se presupune că o vorbă de duh, o mişcare de elocvenţă izvorăsc spontan şi orice bănuială de premeditare şi *a fortiori* de redactare de către un „al treilea" le devalorizează. Cît despre gesturile unui jucător de tenis sau fotbal, natura jocului şi înlănţuirile foarte imprevizibile ale fiecărei partide garantează (exceptînd trişatul) caracterul lor de improvizaţie, chiar dacă se înţelege de la sine că arta de a improviza presupune, aici şi oriunde, o măiestrie născută dintr-o îndelungată ucenicie.

Am fi tentaţi deci să vedem în performanţa improvizaţiei, stadiul cel mai pur al artei de performanţă, act spontan care nu datorează nimic operei altcuiva şi care constituie, aşadar, mai bine decît orice performanţă de execuţie, un obiect autonom demn de numele de operă. Dar lucrurile nu sînt atît de simple. O performanţă improvizată poate fără îndoială, în „cel mai bun" dintre cazuri să fie autonomă în sensul că artistul nu execută aici un text anterior produs de către un altul (Liszt execută o sonată de Beethoven), nici de către el însuşi (Liszt interpretează propria *Sonată în si),* ci ea „îi izvorăşte din degete" fără împrumut, nici premeditare (Liszt improvizează o „fantezie" pură). Dar înainte de toate, autonomia unei improvizaţii, chiar definită în mod

restrîns, nu poate fi absolută. în practică, dar exceptînd recurgerea sistematic la hazard, o improvizaţie muzicală sau de alt fel[1], se bazează întotdeauna fie pe o temă preexistentă, pe modalitatea variaţiei sau parafrazei, fie pe un anumit număr de formule sau de clişee care exclud orice eventualitate a unei invenţii absolute de fiecare clipă, notă după notă, fără nici o structură de înlănţuire. Cu excepţia poate a anumitor tentative, puţin convingătoare, ale genului *free,* jazz-ul ilustrează bine, de mai mult de o jumătate de secol şi în ciuda evoluţiei foarte rapide a idiomului său cel puţin pînă în 1960, această cooperare strînsă între improvizat şi compus, nu doar prin partea de aranjamente concertate şi memorizate, chiar scrise, mai ales pentru pasajele de ansamblu, ci şi prin maniera în care fiecare „chorus" improvizat se conformează (cu) sau se inspiră dintr-o tramă furnizată de progresia de acorduri a temei. La această relaţie într-o anumită măsură genetică între armonia primită şi melodia produsă se adaugă resursele accesorii ale unei frazeologii mult încercate, arpegii, game", fragmente de

citate avînd succes infailibil, care contribuie foarte mult la ba(na)lizarea parcursului, atît pentru auditoriu cît şi pentru interpret.
Aceeaşi situaţie se observă, *mutatis mutandis,* în toate practicile de improvizaţie: un orator nu se lansează în cuvîntarea sa fără cîteva idei ale unei teme de tratat, nici fără un bagaj de locuri comune şi de turnuri gata făcute şi, se ştie, începînd cu lucrările lui Milman Parry şi Albert Lord[2], cît de mult datorează improvizaţia aezilor antici sau moderni resurselor stilului formular, „epitete descriptive" şi alte emistihuri hoinare. Chiar gesturile unui tenismen sau mutările unui jucător de şah, oricît de „inedită" ar fi fiecare fază a jocului, îşi găsesc determinarea atît în tema impusă de situaţie cît şi în repertoriul deciziilor *{a senn, a ridica la fileu, a face un lob, a scoate nebunul, a face rocada, a sacrifica un pion* etc), autorizate sau recomandate prin cunoaşterea regulilor şi experienţa jocului. La toate aceste practici de execuţie

' Din cîte cunoaştem, practicile dispărute astăzi ale *Commediei dell'arte* ilustrau perfect relaţia între canavaua preexistentă şi improvizaţia pe
scenă.

[2] Parry 1928 şi 1971; Lord 1960.

instantanee se aplică celebra butadă atribuită lui Picasso: „Trei minute ca s-o faci, o viaţă întreagă ca s-o pregăteşti."
Toate aceste date, precum şi multe altele de acelaşi fel, nu arată doar că improvizaţia nu este niciodată lipsită de un oarecare ajutor şi premeditare. Ele pun de asemenea în lumină faptul (de altfel evident) că întotdeauna improvizatorul, oricare ar fi gradul său de originalitate şi puterea sa de invenţie, este în acelaşi timp atît creator cît şi interpret al propriei sale creaţii şi, în consecinţă, activitatea sa are întotdeauna două aspecte, dintre care unul ţine strict de „artele de performanţă", iar celălalt de cutare sau cutare artă, în general alografică, precum muzica, poezia, coregrafia etc. - operă improvizată, desigur, dar pe care un martor vigilent şi competent (pentru a nu menţiona încă tehnicile de înregistrare) poate să o consemneze de îndată în sistemul de notaţie propriu acestei arte: text scris, partitură, diagramă coregrafică etc. O astfel de posibilitate arată că improvizatorul s-a exprimat *în idiomul* unei arte alografîce preexistente, şi prin acest fapt tex^l (în sens larg) care nu preexista performanţei sale va *rezulta* neapărat din ea, îi va putea supravieţui, şi în orice caz se va deosebi de ea. Cînd un actor interpretează, în maniera sa, cu vocea, accentul, fizionomia şi gesturile sale etc, strofele *Cid-ulm,* cele două opere, cea a lui Comeille şi cea a lui Gerard Philipe, sînt uşor de distins pentru un observator priceput şi pentru simplul motiv că putem să o analizăm pe prima independent de a doua, şi, plecînd de aici, să o privim pe a doua independent de prima („Cum l-a jucat?"). Cînd Mirabeau, pe 22 iunie 1789, răspunde marchizului de Dreux-Breze, cu accentul său (îmi închipui) de deputat din Aix: „Noi sîntem aici prin voinţa poporului etc", această frază pe care el n~a „interpretat-o" pentru că ea a ţîşnit (presupun) dintr-o dată, inseparabilă de un anumit habitus, o mişcare, o acţiune, nu este mai puţin separabilă printr-o analiză făcută după aceea şi poate chiar imediat. Dacă marchizul, un pic tulburat de înfierbîntarea şi de rostirea tribunului, se întoarce către vecinul său şi îl întreabă: „Ce-a spus?", acesta îi va repeta apostrofa în franceza standard (cu accentuare punctuală), adică îi va transmite *textul,* despuiat de particularităţile extralingvistice sau „suprasegmentale" ale performanţei. în cele două cazuri,

opera de performanţă propriu-zisă (jocul lui Philipe, *actio* a lui Mirabeau) este evenimentul performanţial mai puţin textul, cum spunea Roland Barthes: „teatralitatea este teatrul exceptînd textul[3]". Cred că singura diferenţă se datorează faptului că într-un caz textul (lui Corneille) preexistă şi că în celălalt (Mirabeau) el este produs (mai mult sau mai puţin) chiar atunci de interpretul însuşi. Pentru a distinge arta improvizatorului de cea a „simplului interpret" este clar că această diferenţă capitală nu contează în descrierea modului de existenţă al operei de performanţă în sine, adică *făcînd abstracţie de ceea ce ea performează, preexistent sau nu.*
Trebuie să observăm, de altfel, caracterul improvizat - sau poate mai degrabă trebuie să spunem *partea* de improvizaţie - al unei performanţe este în general imposibil de determinat pentru oricine altcineva (iarăşi...) în afară de artistul însuşi: cînd un muzician de jazz produce un solo, nimeni din auditoriu nu

poate să garanteze că acest solo nu a fost *în întregime* redactat, notă cu notă, şi memorat în ajun (ceea ce, să fim de acord, nu ar afecta valoarea artistică a acestei performanţe decît dintr-un punct de vedere foarte particular: cel al primei de „merit" atribuită, în general şi un pic naiv, improvizaţiei); ceea ce putem garanta, în schimb, este faptul că în acest solo nu *totul* fusese inventat chiar atunci, deoarece muzica este la urma urmei arta combinării sunetelor, după cum literatura este cea a îmbinării cuvintelor, preexistente prin definiţie.

Improvizaţia nu este deci o stare mai *pură* a artelor de performanţă, ci dimpotrivă o stare mai *complexă,* în care se amestecă, într-o manieră adesea inextricabilă în practică, două opere teoretic distincte: un text (poetic, muzical sau de alt fel) susceptibil de notare ulterioară şi de multiplicare nedefinită, care constituie versantul ei alografic, sau ideal, şi o acţiune fizică (autografică) ale cărei caracteristici materiale nu pot fi notate integral, dar pot fi, în schimb, imitate, sau chiar contrafăcute. Dintr-o improvizaţie de Charlie Parker, putem să notăm (şi deci să editäm şi /sau să reexecutăm) linia melodică, cu tempo-ul

[3] „Le theâtre de Baudelaire", Barthes 1964.

său şi articulaţiile sale ritmice, dar nu şi sonoritatea care ţine (în afară de natura şi de marca instrumentului de care e uşor să ne asigurăm) de particularităţile suflului şi ale muştiucului pe care nici un sistem de notare nu poate să le consemneze, nici să le transmită[4]. Dar nimic nu împiedică un instrumentist suficient de dotat să regăsească empiric şi să reproducă acceptabil această sonoritate, în aşa fel încît să poată face ca una din înregistrările sale să treacă drept o înregistrare a lui Parker pierdută şi regăsită, cum se întîmplă şi cu performanţele de execuţie (voi reveni asupra acestui lucra). în practică, auditoriul admite canedisociabile aceste două aspecte a ceea ce el consideră, îndreptăţit, drept o singură creaţie, şi acest sincretism, trebuie s-o spunem, constituie o parte a specificităţii (şi a farmecului) unei arte precum jazz-ul, da[t-] la fel de bine şi al improvizaţiei poetice sau oratorice. Există cîteva motive să credem, conform ipotezei lui Nelson Goodman, că toate artele care astăzi sînt esenţialmente alografice au început în acest stadiu complex pentru care mai stau încă mărturie cîteva practici de acest fel şi din care s-au degajat, puţin cîte puţin, moduri de creaţie mai radical idealiste, precum scrierea şi compoziţia muzicală. Dar, simetric, această „emancipare" eliberează posibilitatea practicilor, pur performanţiale, precum arta actorului, a dansatorului sau a muzicianului interpret: cînd un amator de operă, care ştie pe de rost partitura pentru *Cqsifan tutte,* vine s-o aprecieze pe *noua prima doimaîn* rolul lui Fiordiligi pentru ea însăşi, datele culturii sale muzicale îi permit să discearnă fără dificultate, în ceea ce ascultă, ceea ce revine lui Mozart şi ce revine d-rei X, adică ce revine artei de compoziţie şi ce revine artei cîntăreţei. Este vorba de stadii întrucîtva pre-analizate de către tradiţiile şi convenţiile din lumea artei; vom urmări în continuare cîteva din trăsăturile ei specifice.

Nu menţionez aici structura armonică („schimbările de acorduri"), bineînţeles importantă (şi adesea notată sub formă de „grilă"), dar care aparţine, în principiu, nu variaţiei improvizate, ci temei preexistente, chiar dacă această temă este opera improvizatorului însuşi - ceea ce uneori el chiar [es]te... pe jumătate, muzicianul producând (şi depuiiînd la vreun SACEM) o temă melodică inedită pe o grilă armonică împrumutată (şi neprotejată).

Identităţi

Din punctul de vedere al raportului său cu timpul, un „lucru", sau în sens curent un „obiect" material, şi deci o operă care imanează într-un astfel de obiect, unic sau multiplu, se caracterizează prin ceea ce putem numi *durată de persistenţă:* din momentul producerii sale pînă îa eventuala sa distrugere totală (nu mai revin asupra caracterului relativ al acestor două noţiuni), un astfel de obiect de imanenţă se menţine în identitatea sa numerică imuabilă, care supravieţuieşte tuturor schimbărilor sale inevitabile de identitate specifică. în condiţiile de receptare cele mai curente, identitatea specifică însăşi este considerată ca fiind aproximativ stabilă, cel puţin în timpul unei situaţii de contemplare: fac o călătorie la Haga ca să admir *Vedere din Delft,* contemplu acest tablou timp de o oră, nu-mi vine în minte să mă întreb dacă el „s-a schimbat" în această oră, şi încă mai puţin şi să încerc să percep o astfel de schimbare -cu toate că, la urma urmei, la scară fîzico-chimică, lucrul este nu probabil, ci foarte sigur; consider ca incontestabil sau cel puţin relevant pentru experienţa mea estetică, fără ca să analizez prea mult ce înţeleg prin aceasta, faptul că timp de o oră *Vedere din Delft* a persistat în fiinţa sa - iar eu într-a mea.

Operele de performanţă, a căror natură nu este funciar-rnenîe diferită în absolut, întrucît un lucru nu este decît un roi de evenimente imperceptibile în mod obişnuit, se oferă receptării în timp într-un mod foarte diferit: un eveniment nu „durează" în faţa ochilor noştri ca un obiect imobil şi identic cu sine în mod constant, el se *derulează,* cu sau fără mişcare vizibilă (o simplă schimbare a culorii sau a iluminării se prezintă ca un eveniment fără deplasare), într-un interval de timp mai lung sau mai scurt, în sensul că momentele sale constitutive se succed de la un început către un sfîrşit, iar a asista la această derulare înseamnă să o urmăreşti de la acest început pînă la acest sfîrşit. Pot alege să contemplu *Vedere din Delft* timp de o oră sau de un minut, dar nu voi alege timpul în care voi asista la totalitatea unei reprezentaţii a lui *Parsifal* sau a unui *no* japonez: dacă ies din sală după o oră, nu voi fi „ascultat cu adevărat *Parsifal* timp de
o oră" aşa cum priveşti *Vedere din Delft* timp de o oră, voi fi ascultat (şi privit) numai o oră de *Parsifal.* Durata unei performanţe (şi a oricărui alt eveniment) nu este, precum cea a obiectelor materiale, o durată de *persistenţă,* ci o durată de *proces,* care nu poate fi fracţionată fără a atenta la proces, adică la evenimentul însuşi. în acest sens, este evident că operele de performanţă sînt obiecte „temporale", a căror durată de proces participă la identitatea specifică, obiecte ce nu pot fi simţite decît în această durată a procesului, care nu pot fi simţite complet decît asistînd la totalitatea procesului lor, şi pe care nu le putem simţi decît o dată, deoarece un proces este ireversibil prin definiţie şi irepetabil într-un mod riguros. Desigur că ele nu sînt obiecte „mai temporale" decît lucrurile, ci obiecte a căror temporalitate este diferită, şi - cum să spun? - mai intim legate de manifestarea lor. Ştiu foarte bine că putem să asistăm de mai multe ori la „aceeaşi" reprezentaţie a lui *Parsifal,* dar ştiu la fel de bine că lucrul acesta nu este întru totul adevărat; vom mai înîîlni această problemă de o importanţă majoră. Sînt de acord şi tocmai am spus-o: nu vedem de două ori exact aceeaşi *Vedere din Delft.* Dar în practică nu va trece nimănui prin gînd să-şi pună întrebarea dacă nu cumva *Vederea din Delft* de astăzi este mai luminoasă sau mai întunecată decît cea de ieri, în timp ce un wagnerian entuziast (dar atent) poate să observe fără să pară bizar că *Parsifal-ul* de astăzi este cîntat mai prost, sau dirijat mai repede etc, decît cel de săpîămîna trecută, deşi are aceeaşi distribuţie şi acelaşi dirijor. Cazurile îndoielnice sau de graniţă apar în altă parte: de exemplu, în aceste obiecte *mobile,* sub impuls intern (Tinguely) sau extern (Calder), al căror statut comportă o parte de proces, repetitiv sau aleatoriu, sau şi în aceste obiecte „efemere" a căror instalare Şi expoziţie sînt destinate constitutiv unei durate limitate de cîteva zile sau cîteva săptămîni: a se vedea între altele gardurile textile ale lui Christo în California *(Running Fence,* Sonoma şi Marin Counties, în 1976) sau „împachetarea" lui Pont-Neuf pe care a facut-o în 1985. E greu să alegi aici între statutul de lucru Şi cel de eveniment, chiar dacă, în toate aceste cazuri, publicul grăbit se mulţumeşte cu o vizită rapidă care tranşează în fapt şi Prin lene în favoarea primului.

Am insistat asupra acestei dimensiuni temporale pentru că ea este relativ specifică. Nu vrem să spunem că operele de performanţă ar fi indiferente la situl lor, mai mult decît operele autografice, chiar dacă este vorba prin definiţie de o localizare pasageră. Pe plan simbolic, primul concert dat la Moscova de Rostropovici după cîţiva ani de exil nu are aceeaşi încărcătură emoţională, şi deci, într-o anumită măsură estetică, ca în cazul programului dat la New York sau la Londra. Şi pe plan tehnic (deci şi aici într-o anumită măsură estetică), fiecare spaţiu de performanţă are proprietăţile sale perceptive: vizuale, acustice, de vecinătate şi altele; aceeaşi trupă nu va juca în acelaşi fel într-un teatru în stil italian şi în arenele antice, aceeaşi distribuţie nu se va auzi în acelaşi fel la Scala, la Covent Garden sau în faţa „abisului mistic" din Bayreuth.

Aceste caracteristici şi încă multe altele contribuie la identitatea specifică a unei performanţe singulare, adică unice sau considerate în singularitatea sa (voi reveni mai tîrziu asupra aceleia a unei serii de performanţe considerate drept „identice"), întrucît o performanţă se desfăşoară într-o succesiune de clipe, am fi tentaţi să credem că nici unul din elementele sale, lipsit de durată de persistenţă, nu poate *evolua* schimbîndu-şi identitatea specifică în cursul performanţei. Dar, de fapt, anumite aspecte pot foarte bine să sufere astfel de schimbări, deliberate sau accidentale, binevenite sau nu: într-o mişcare de simfonie cu tempo în principiu constant, putem constata că dirijorul a *accelerat* sau *încetinit;* în cursul unui recital sau al unei opere, timbrul unui cîntăreţ se poate *descinde* sau (mai frecvent) *închide;* un actor, un pianist, un tenismen poate face *din ce în ce mai multe* sau *din ce în ce mai puţine* greşeli, o formaţie de jazz poate *să se încălzească* progresiv etc.

Identitatea *numerică* a unei performanţe este determinată, la fel ca şi cea a oricărui fapt sau obiect

material, dar problema nu se pune în condiţii normale, fiindcă este greu să asişti la o reprezentaţie fără să ştii *la care.* Ea s-ar putea pune în interiorul unei serii iterative, de exemplu, dacă un spectator ar adormi în mijlocul unui număr scurt şi „permanent" (repetitiv), apoi s-ar trezi şi ar întreba pe vecinul său dacă este „acelaşi" număr sau s-a trecut la următorul. Ea se pune mult mai firesc în cazul înregistrărilor sau

reluărilor pe care avem des ocazia să le vedem şi /sau să le auzim fără să ştim urma cărei performanţe o reprezintă ele. Astfel, aud la radio retransmiterea unui *Tristan* în distribuţia de la Bayreuth de anul acesta, şi întreb de *care* reprezentaţie (a seriei) este vorba, ceea ce poate foarte bine să aibă importanţa sa dacă ştim, de exemplu, că un anumit cîntăreţ era bolnav într-o anumită zi. Sau, un muzician înregistrează în studio mai multe „probe" ale aceleiaşi interpretări, apoi le ascultă pe toate pentru a alege fără să se mai gîndească pe cea mai bună (identitate specifică); după ce a ales întreabă *care* era şi i se răspunde, cum se întîmplă adesea: „prima" - identitate numerică sau nu mai ştiu ce spun.

Este evident că în cazul contrafacerii sau al atribuirii incerte se pune în modul cel mai pertinent chestiunea identităţii numerice. Aici, bineînţeles, se exercită criteriul goodmanian al regimului autografic[5]. Dar tot aici trebuie să distingem contrafacerea propriu-zisă (care se referă la un obiect singular) de simplele imitaţii specifice: dacă un pianist sau o actriţă interpretează „în maniera" lui Horowitz sau a Madeleinei Renaud o opi ră pe care aceştia n-au interpretat-o niciodată, faptul aparţine celei de-a doua categorii şi nu constituie deloc o dovadă de autografism, pentru că se poate, la fel de bine, scrie sau compune „în maniera" lui Stendhal sau a lui Debussy. Ceea ce caracterizează regimul autografic, adică acel caracter singular al performanţei în mod fizic, este faptul că se poate (prin înregistrare) lua drept sau trece drept *cutare* performanţă (singulară) a unui anumit artist, ceea ce este, intenţionat sau nu, o imitaţie fidelă.[6]

Despre posibilitatea contrafacerilor de performanţă, vezi Goodman 1968, p. 160, n. 9şipp. 15l-l52.

„Ştim de puţină vreme că înregistrarea *Concerto-ului pentru pian şi orchestră* nr. 1 de Chopin, care a fost admirat mulţi ani şi luat drept o înregistrare pe un post de radio elveţian a unui concert al lui Dinu Lipaîti din 1948. este interpretată în realitate de pianista Halina Czerni Stefanska şi a fost realizată la Praga în 1955. în momentul exhumării ei, banda fusese autentificată de Madeleine Lipatti care «recunoscuse» categoric interpretarea soţului ei. După o lungă anchetă (cu comparare de sonograme?), pianista poloneză a putut să-şi redodîndească bunul" (Escal 1984, p. 68). Nu vom uita să apropiem acest caz de identificare conjugală prea încrezătoare (sau interesată) de cel al lui *Retour de Martin Guerre,* evocat pe bună dreptate de Prieto pentru a ilustra diferenţa celor două moduri de identitate.

Opera artei

Aceste chestiuni de identitate ne trimit deci la cele două mijloace prin care o operă de performanţă poate, într-o anumită măsură, să se sustragă condiţiei sale temporale de eveniment, caracterului său efemer şi singulativ. Aceste două mijloace, dacă ele converg în parte spre acelaşi efect, sînt de naturi foarte diferite: este vorba de reproducerea prin *înregistrare* şi de *iteraţie,* sau, mai exact, de ceea ce, prin convenţie, este considerat drept iteraţie. Cu toate că a doua este cea mai recentă, din raţiuni tehnologice evidente, mă voi opri mai întîi la prima, care după părerea mea are mai puţină importanţă teoretică.

înregistrarea

înţeleg aici prin înregistrare, oricare ar fi procedeul tehnic, orice fel de reproducere vizuală şi/sau sonoră a unei performanţe, indiferent de disciplina artistică de care aparţine. Nu folosesc la întîmplare cuvîntul, de altfel curent în acest domeniu, *reproducere:* un disc, o bandă, o casetă, un film; procedeul poate fi acustic, fotonic, electric, sau magnetic, analogic sau numeric, oricum el nu este decît un document (prin amprentă) mai mult sau mai puţin fidel despre o performanţă, şi nu o stare a acestei performanţe, tot aşa cum o fotografie a *Vederii din Delft* nu este decît un document despre, şi nu o stare a acestei opere. în acest sens, vom vedea, înregistrările ţin mai mult de transcendenţă decît de imanenţă, cu aceleaşi consideraţii deja aplicate la reproducerea operelor materiale: ca şi pentru o operă plastică, o reproducere fidelă a unei performanţe muzicale sau teatrale poate fi ocazia sau mijlocul unei percepţii mai corecte sau a unei relaţii estetice mai complete, sau mai intense, decît „însuşi lucrul" analizat în condiţii adesea mediocre ale unui contact direct: vizibilitate slabă, acustică proastă, vecinătate incomodă sau perturbatoare, neatenţie, „efectul Berma" etc. De altfel, frontiera între „direct" şi înregistrat nu este foarte etanşă, ca şi, fără îndoială, aceea între

percepţia directă şi indirectă a operelor plastice. Nelson Goodman nu se înşală cînd se întreabă asupra noţiunii de „simplă privire"[7]: dacă sînt acceptaţi ochelarii, de ce n-ar fi şi lupa sau microscopul? De ce

lumina electrică, şi nu şi lumina razantă, razele X, scannerul? De ce aparatul acustic şi nu şi amplificarea electrică, microfoanele, difuzoarele, emiţătoarele? De ce binoclul de teatru şi nu şi obiectivul camerei, transmisia hertziană, prin cablu, prin satelit? De ce difuziunea directă şi nu „uşor diferitul", diferitul copleşitor, magnetofonul sau video-ul care mai „supra-diferenţiază" diferenţa etc? Trebuie aşadar să relativizăm aceste noţiuni şi să concepem, între „eram acolo" al *happy few-Virilor* de la Salzburg sau de la Glyndeburn şi „îl am pe compact disc" al melomanului mediu, toate nuanţele prezente şi viitoare ale lui „eram pe acolo" - modul, din păcate, cel mai frecvent al relaţiei estetice. Trebuie să reţinem că înregistrarea se referă în principiu la o permanenţă singulară, după cum o reproducere nu poate proveni decît dintr-o operă plastică singulară (un supramulaj al *Gînditorului* nu poate fi genetic decît un supramulaj al *unui anume exemplar* al *Gînditorului,* şi nu al *Gînditorului* în general, chiar dacă diferenţele sînt destul de imperceptibile ca să nu se poată spune după aceea fără o informaţie complementară *care* exemplar a fost supramulat). Dar progresele tehnicii fac posibile, de multă vreme, tot felul de decupaje, montaje şi alte mixaje, şi multe înregistrări *live* sînt astăzi diverse amalgame de probe efectuate pe mai multe performanţe ale aceleiaşi serii - serii despre care ele oferă un fel de mărturie sintetică, sau antologică: uvertura din prima zi, *contre-ut-ul* de a doua zi, vocea unuia pe chipul celuilalt, Dar se poate, la fel de bine, ajusta în studio, notă cu notă (vezi Glenn Gould), iar amatorii pricepuţi cred că ştiu cînd o anumită arie din *holda* nu datorează toate notele aceleiaşi cîntăreţe. Voi reveni asupra acestui lucru; este totuşi adevărat că fiecare element al amalgamului diacronic sau sincronic produs astfel, oricît de complex i-ar fi mixajul, provine dintr-o performanţă singulară.

' Goodman 1968, p. 136 *sq.*

în schimb, evoluţia tehnicii nu are nici o contribuţie într-un fapt de mare relevanţă artistică precum emergenţa unei noi convenţii, în numele căreia un artist sau un grup de artişti, considerîndu-se demn reprezentat de o înregistrare *live* sau din studio[8], pentru care are (şi dacă este posibil *percepe)* de altfel drepturi la fel de legitime ca pentru o performanţă singulară, asumă şi autentifică această înregistrare ca o operă propriu-zisă. Din acest moment, statutul acestei reproduceri devine, ca şi pentru o gravură, o fotografie sau o sculptură turnată, cel al unei opere autografice multiple: multiple, şi în general fără limitările tehnice sau intenţionate care apasă asupra luărilor de amprentă ale operelor plastice, dar autografice, cîtă vreme „prima instanţă a sa" este întotdeauna singulară şi fiecare dintre etapele sale poate fi contrafăcută - eu pot înregistra *Călătorie de iarnă* imitînd stilul şi timbrul lui Dîetrich Fischer-Dieskau (contrafacere de primă fază), sau să fac o probă „pirat" a unui concert al aceluiaşi cîntăreţ şi să o vînd ca înregistrare „autentică", adică recunoscută şi semnată de către artist: contrafacere a fazei a doua.

Dar, între o simplă înregistrare acustică cu un singur microfon de la începutul secolului şi subtilităţile reproducerii numerice actuale, e o lume întreagă, tehnică şi artistică. La fel, între o „reprezentaţie filmată" a anilor treizeci şi un film-operă precum *Carmen* de Roşi sau *Don Giovanni* de Loscy apare diferenţa dintre un simplu document despre o performanţă şi o performanţă complexă, în care actele interpreţilor şi cele ale realizatorului şi ale întregii sale echipe se amestecă în mod definitiv inextricabil. în asemenea cazuri, nu asistăm doar la schimbarea statutului unei practici artistice, ci şi la naşterea unei noi arte, la care contribuie mai mulţi, ei înşişi avînd un statut foarte diferit: de exemplu, cel al unui libretist. al unui compozitor, al mai multor cîntăreţi ai unei orchestre, al unui dirijor, regizor, decorator, croitor, inginer de sunet, al unui

° Diferenţa între cele două moduri, care tehnic tinde să se reducă, nu este oricum fundamentală din punctul de vedere care ne interesează aici: în public sau în studio, cu sau fără posibilitatea de a relua, o performanţă este întotdeauna un eveniment care se desfăşoară în timp.

Iteraţia

O performanţă de improvizaţie nu oferă ocazia în principiu nici unei iteraţii. Cînd un muzician de jazz, de la o seară la alta, chiar de la o probă la alta în timpul unei şedinţe din studio, „recuită" aceeaşi bucată, aceasta înseamnă doar că el reia aceeaşi temă pentru a o supune la noi variaţiuni. Bineînţeles aceasta capacitate (sau voinţă) de reînnoire este eminamente variabilă în funcţie de artişti, epoci, şcoli şi în funcţie de teme, caro oferă, mai mult sau mai puţin, premise sau libertate improviza fiei. „Improvizaţiile colective" ale orchestrelor în stilul New Orleans erau adesea nişte modeste parafraze; documentele de studio arată dimpotrivă remarcabila diversitate de abordare a unui Charlie Parker; anumite suite de acorduri (precum *Cherokee,* temă-fetiş a anilor patruzeci) prilejuieşte mai multă

inventivitate decît altele, prea sărace (un muzician modem nu poate să facă mare lucru cu o grilă armonică a anilor douăzeci) sau prea bogate: cele ale lui Thelonius Monk intimidează adesea pe ceilalţi artişti, iar *Giant Steps* de John Coltrane a descumpănit serios cel puţin pe unul. Oricum, improvizaţia nu este singurul mod de creaţie al jazz-ului şi multe din operele majore ale acestei muzici, precum anumite suite ale lui Duke Ellington sau Gil Evans, sînt în întregime compuse; dar în esenţă, improvizaţia, de jazz sau altceva, muzicală sau de alt fel, este de ordinul singularului, în sensul bun, adică al unicului.

Lucrurile nu stau la fel cu performanţa de execuţie. O operă alografică oferă ocazia unui număr nedefinit de execuţii *corecte* (conforme, aşadar, cu indicaţiile textului sau ale parti-[tu]rii), bune sau rele, fără a mai pune la socoteală pe cele

incorecte şi „o" interpretare, definită totodată prin conformitatea sa cu textul şi prin identitatea sa specifică de performanţă, este întotdeauna, după convenţiile lumii artei, considerată ca repetabilă în limitele acestei conformităţi şi ale acestei identităţi. Să luăm un exemplu intenţionat simplu: să spunem că un pianist sau un actor în turneu, care interpretează în fiecare seară sonata *Hammerklavier* sau rolul lui Harpagon, poate fi considerat ca prezentînd în fiecare seară, cu variaţii neglijabile, „aceeaşi" interpretare a acestei opere. Dacă un *aficionado* care îl urmăreşte de fiecare dată ştie foarte bine să perceapă de la una la alta diferenţele semnificative, aceasta nu împiedică nicidecum lumea artei să folosească în mod relevant o noţiune sintetică (ca toate entităţile iterative) precum *„Hammerklavier-v* lui Pollini" sau „Harpagon-ul lui Michel Bouquet", considerate în trăsăturile lor specifice, comune aşadar tuturor ocurenţelor şi distincte în I totalitate de alte noţiuni sintetice precum *Hammerklavier-ul* lui Schnabel sau Harpagonul lui Dullin. Acest caracter comun, identificat în termeni pur'specifici (nu vedem prea bine în ce ar putea consta identitatea *numerică* a unei asemenea entităţi), face din seria iterativă o pură idealitate, o clasă a cărei fiecare performanţă singulară este un membra, şi ale cărei trăsături comune ar putea fără îndoială să fie parţial consemnate, dacă nu printr-o notaţie în sens strict, măcar printr-un fel de *script,* care să dea o şi mai mare importanţă indicaţiilor textului, de exemplu, didascaliile din *Avarul* sau prescripţiile de tempo pentru *Hammerklavier*[9]. în acest sens, o serie iterativă de performanţe *(Hammerklavier* de Pollini) poate fi considerată ca o subclasă a ceea ce Goodman numeşte „clasa de concordanţă" constitutivă a unei opere alograflce *(Hammerklavier* de Beethoven). Termenul folosit în general pentru a desemna identitatea constantă a unei astfel de serii (eventual reiterabilă prin ceea ce în franceză se numeşte o *reprise* şi în engleză un *revival)* este cel *de producţie,* pe care Monroe Beardsley[10] propune într-un mod judicios să-l

9 Pentra teatru, dispunem de exemplu de o serie de pj scenografice, precum cel al lui Jean-Louis Barrault pentru *Fedra* sau cel al lui Jean Meyer pentru *Nunta lui Figaro,* publicată în (regretata) colecţie „Mises| en scene" la Editions du Seuil.

[10] Beardsley 1958, p. 56.

extindem la toate entităţile de acest fel. Astfel se spune curent că opera din Paris „reia" o „producţie" a Operei din Geneva, ceea ce, adesea, nu desemnează de fapt (dar nici aceasta nu e puţin) decît o identitate (relativă) de punere în scenă: aplicarea acestui termen este evident cu geometrie variabilă dar nimic nu ne împiedică să calificăm drept „producţie", cu o intenţie de mai mare identitate posibilă, socotind şi accidentele, o serie mai compactă, precum *Tetralogia* lui Chereau-Boulez la Bayreuth în 1979, sau cea a lui James Levine la Metropolitan Opera în 1988-l990.

în acest sens, atestat cum se cuvine de obişnuinţele culturale, putem considera operele de performanţă ca fiind susceptibile, prin iteraţie, de un mod de existenţă intermediar între regimul autografic şi cel alografîc. Spun doar *susceptibile,* pentru că o performanţă rămasă unică (prin decizie, din accident sau ca urmare a unui insucces care te face să-ţi schimbi hctărîrea) nu dobîndeşte evident acest statut; şi spun *intermediar* pentru că mi se pare că prea multe aspecte ale artei de performanţă (de exemplu, timbrul unui cîntăreţ, chipul unei actriţe, plastica unui dansator) scapă notaţiei chiar şi verbale, pentru ca o veritabilă „emancipare" alografică să fie de luat în considerare -o putem spune fără nici o nuanţă de regret. Dar şi pentru că identitatea specifică a unei serii de performanţe, spre deosebire de cea a unui text sau a unei compoziţii muzicale care este imuabilă, exceptînd alterările, poate *evolua,* ca şi cea a unui obiect material: vom spune, de exemplu, că o anumită producţie devine de-a lungul timpului „mai omogenă", că un anumit cîntăreţ „îşi şarjează tot mai mult rolul", sau că dirijorul „dirijează tot mai lent", fără ca prin aceasta să se piardă sentimentul identităţii acestei producţii, tot aşa

cum un tablou poate să-şi schimbe culoarea fără a înceta să mai fie el însuşi. Dar chiar şi această inconstanţă are limitele ei, fiindcă ea nu mizează, precum aceea a obiectelor materiale, pe o identitate numerică imuabilă: prea multe schimbări în distribuţie, de exemplu, pot să o compromită pe cea a unei producţii şi interpretarea unei opere de către acelaşi executant poate să sufere o ruptură identică, atestată de unele înregistrări foarte îndepărtate în timp, precum cele ale *Variaţiunilor Goldberg* de Gould în 1955 şi în 1981, sau

a *Călătoriei de iarnă* de Fischer-Dieskau în 1948 şi în 1985[11]; în aceste cazuri preferăm să vorbim de *două* interpretări, eventual la fel de distincte ca şi cum ele ar fi fost faptul a doi interpreţi diferiţi. Toate aceste libertăţi sau ezitări atestă, între altele, caracterul nesigur al identităţii iterative.

Acest statut este intermediar, în mai multe sensuri şi în mai multe feluri: între autografic şi alografic, pentru partea de idealitate dar şi între imanenţă şi transcendenţă, pentru că performanţa iterativă nu provine, precum operele autografice multiple, dintr-o amprentă mecanică în măsură să garanteze o identitate suficientă între două probe în principiu indiscernabile, ci printr-o muncă de reluare perpetuă în care se înfruntă constant, pe baza comună a unui text de executat, fidelitatea naturală sau intenţională a unui stil de interpretare şi dorinţa legitimă de reînnoire sau de ameliorare. Prin aceasta ea evocă mai degrabă practicile de autocopiere mai mult sau mai puţin libere din care provin, între altele, operele cu replici. .Aşa cum *Binecuvîntarea* de Chardin, „Rodrigue al lui Gerard Philipe" sau *„Parsifal* al lui Boulez" sînt opere cu imanenţă plurală a căror intenţie nu este obligatoriu (precum cea *Gîndiiorului)* indiscemabilitatea empirică a obiectelor de imanenţă[12]. Prin aceasta ele.încep să se sustragă imanenţei lor şi să-şi manifeste transcendenţa.

în concluzie şi în linii mari: o performanţă este un eveniment fizic şi ca atare un obiect autografic unic; dar prin înregistrare ea dă naştere unei arte autografice plurale multiple, iar prin iteraţie unei arte autografice plurale; iar acestea sînt şi fapte de transcendenţă, primul prin manifestare indirectă, al doilea prin imanenţă plurală. Vom regăsi desigur aceste noţiuni ceva mai tîrziu, pe terenul lor cel mai specific.

[11] Acest ultim caz este, la drept vorbind, perturbat de schimbarea pianistului: Klaus Billing, apoi Alfred Brendel; Fischer-Dieskau a înregistrat, se pare, acest ciclu (între altele) de cinci ori, dintre care de două ori cu Gerald Moore; comparatiştii se cam pierd aici.

*2 Vorbesc aici de aceste interpretări ca de performanţe iterative şi nu ca de performanţe singulare înregistrate, ale căror probe multiple sînt, din motive tehnice, la fel de indiscernabile între ele (şi probabil chiar mai mult) ca şi cele douăsprezece probe ale *Gînditoruhii.*

REGIMUL ALOGRAFIC

Teoria goodmaniană a regimului[1] alografic se prezintă, ne amintim, printr-un detaliu empiric şi în aparenţă aproape contingent, de la care ea porneşte spre cauzele care îl explică. Acest punct de plecare îl constituie faptul că anumite tipuri de opere şi, prin urmare, anumite arte nu oferă ocazia, precum altele, contrafacerilor *(fake)* în sensul strict, adică actului de a prezenta fraudulos o copie sau o reproducere drept original autentic - nu pentru că o asemenea operaţie ar fi imposibilă, ci mai degrabă pentru că ea este într-un anume sens prea facilă şi, din această cauză, insignifiantă: nimic mai uşor decît recopierea sav reproducerea textului *Moartea amanţilor;* dar mai ales pentru că produsul (un nou exemplar al acestui poem) nu ar fi nici mai valid, nici mai puţin valid decît modelul său şi nu ar constitui nicidecum o fraudă faţă de acest text, prin natura lui, reproductibil la infinit. Frauda, încă o dată, ar putea consta din prezentarea acestui nou exemplar, în cazul unui manuscris, drept autograful original sau, în cazul unei tipărituri, drept unul din exemplarele unei anumite ediţii, dar această fraudă nu s-ar referi la obiectul alografic care este textul ci la acel obiect autografic unic care este un manuscris autograf sau la acel obiect autografic multiplu care este o ediţie. Să oferim o copie sau un facsimil drept un manuscris sau un exemplar de ediţie autentică ar avea sens, deoarece acest facsimil *nu* este ceea ce pretindem noi; dar „să dăm" *textul* din acest facsimil drept textul astfel reprodus ar fi o expresie lipsită de sens, fiindcă cele două texte sînt în acest caz riguros identice sau, mai exact, nu este aici decît *un* text pe

[1] Acest termen definit mai sus (p. 38) nu este desigur prezent la Goodman, care caracterizează simplu anumite arte drept autografice, iar altele drept alografice.

care-l „reproduc", adică îl *manifestă,* sub forme materiale identice sau nu, manuscrisul original, exemplarul tipărit autentic al ediţiei originale (sau al oricărei alte ediţii autorizate), şi eventualele lor

facsimile frauduloase - dar tot atît de bine orice transcriere produsă într-o altă grafie sau tipografie, cu condiţia să fie „ortografic" (literalmente) corectă, deci conformă cu modelul. Dacă, prin urmare (fapt care la acest nivel este evident), considerăm că o operă literară constă în textul său (şi nu în manifestările variabile ale acestui text), rezultă că o asemenea operă nu poate fi contrafăcută, sau că o contrafacere fidelă sau o transcriere exactă a uneia din manifestările ei corecte nu este nimic altceva decît o nouă manifestare corectă.

Această stare de lucruri, care, *mutatis mutandis,* caracterizează la fel de bine muzica precum şi alte cîteva practici artistice, defineşte tautologic aceste practici drept alografîce, dar nu putem spune că ea *explică* existenţa acestui regim de imanenţă pentru care oferă mai degrabă un *indiciu* în calitatea lui de consecinţă sau de efect, şi, în acelaşi timp, vom vedea, de instrument al acestuia. Explicaţia pe care o căutăm nu se găseşte în faptul că produsele acestui tip de arte sînt multiple: după cum am văzut deja, anumite arte cu produse (sau *probe)* multiple, precum gravura sau sculptura prin turnare, nu sînt mai puţin autografice, de vreme ce fiecare probă trebuie să fie autentificată printr-un pedigree, şi definită deci prin „istoria ei de producţie", în timp ce orice inscripţionare a *Morţii amanţilor* sau a unei partituri a simfoniei *Jupiter;* asamblate la întîmplare, ar constitui exemplare la fel de valide ca şi cele obţinute prin transcriere sau fotocopiere, din manuscrisul original. Goodman discută şi respinge totodată[2] o altă explicaţie posibilă, care s-ar datora faptului că artele autografice nu au doar o singură fază *(stadiu)* de producţie (pictorul produce el însuşi o ope"ă *ultimă,* pe care nimeni nu trebuie să o „execute"), iar artele alografice două faze (muzicianul produce o partitură pe care un interpret, eventual el însuşi, va trebui mai apoi să o execute). Acest criteriu nu este mai distinctiv decît cel al multiplicităţii

- Goodman 1968. pp. 147-l48.

Regimul alografic

produselor, fiindcă anumite arte autografice (chiar acelea cu produse multiple) presupun şi ele două faze în timp ce o artă alografică precum literatura nu are decît una: manuscrisul sau dactilograma (etc.) produs de către scriitor este şi el, din punctul de vedere care ne interesează aici, ultim; el va fi, apoi (sau nu va fi) multiplicat prin tipărire, dar această operaţie cantitativă nu va afecta modul de existenţă al textului său, după cum nu-l va afecta nici execuţia sa orală. Frontiera între cele două regimuri nu trece aşadar pe aici.

Mi se pare, de altfel, că distincţia între artele cu una şi cu două faze nu se articulează exact aşa cum pretinde Goodman. Opoziţia între regimul muzicii şi cel al literaturii nu este atît de categorică ci mult mai fluctuantă decît s-ar putea bănui: au existat şi există încă situaţii în care literatura funcţionează mai degrabă în două faze (de exemplu, în teatru) şi există altele în care muzica, prin forţa împrejurărilor sau prin opţiune, funcţionează într-o singură fază, aceea care produce o partitură pe care muzicienii o vor citi fără s-o „execute". Există, de ase. nenea, forme de „literatură"[3] pur orale, şi de muzică nescrisă, pentru care faza unică nu este aşadar ceva scris eventual în aşteptarea unei execuţii, ci mai degrabă o primă execuţie eventual susceptibilă de a fi notată. în concluzie, relaţiile între aceste două moduri de manifestare nu sînt poate cel mai corect descrise în termenii (diacronici) de „faze", ci mai degrabă în termenii sincronici sau acronici pe care îi vom mai întîlni. Cred că singura aplicare relevantă a noţiunii de fază priveşte artele autografice cu produse multiple, în care modelul, planşa, negativul produse de artist *preced* în mod obligatoriu probele ce se vor prelucra ulterior din ele prin amprentă. în literatură, în muzică şi, vom vedea, în toate artele alografîce, dimpotrivă, ordinea de

■* Paul Zumthor (1987) se ridică nu fără dreptate împotriva aplicării la acest gen de practici a unui termen atît de marcat de o etimologie care priveşte numai modul scriptural. îl voi folosi totuşi ca toată lumea şi din lipsa altuia mai bun pentru a desemna cu comoditate ceea ce este comun celor două ■noduri de manifestare a textelor, la nivelul distincţiilor, inevitabil grosiere, ale ;.artelor" (termenul cel mai potrivit ar fi probabil „artă verbală"). Cuvîntul *text* ᵛa fi luat şi el cu această accepţiune comună în scris şi oral.

succesiune între execuţie şi notaţie nu este nicidecum prescrisă printr-o relaţie de cauzalitate. Artele autografice multiple sînt aşadar singurele arte într-adevăr cu „două faze" şi, după cum sugerează Goodman, doar la cea de-a doua pot ele să-şi multiplice produsele[4]. Artele alografice nu sînt în mod constitutiv arte cu două faze, ci mai degrabă arte susceptibile de două moduri de manifestare, a căror ordine este relativ indiferentă. Această observaţie, pe care o voi dezvolta mai departe, nu face deloc nevalidă respingerea unei explicaţii „prin faze" a regimului alografic - ci dimpotrivă.

Adevărata explicaţie („raţiunea" cum o numeşte Goodman) ţine de o distincţie, caracteristică regimului alografic, între diferenţele „fără importanţă" şi diferenţele relevante care pot să separe două

inscripţionări, sau două execuţii, ale unei opere (de exemplu) literare sau muzicale; sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, de o distincţie între „proprietăţile constitutive ale operei" şi „proprietăţile contingente"[5], acestea fiind proprietăţi nu ale operei ci ale unora din manifestările sale. Proprietăţile constitutive ale unei opere literare - aş spune mai degrabă: ale *textului* său, dar această distincţie nu este (încă) relevantă în punctul în care ne aflăm -sînt cele care definesc „identitatea sa ortografică"; dar expresia engleză *sameness ofspelling* are meritul de a nu favoriza prea mult *a priori* modul scriptural: este vorba de fapt de identitatea sa lingvistică înainte de orice separare între oral şi scris, şi ele trebuie să respecte, pentru a fi corecte, orice inscripţionare şi orice proferare. Proprietăţile „contingente" ale unei inscripţionări sau ale unei proferări sînt cele care caracterizează doar modul de manifestare: alegere grafică, timbru, debit etc. La fel, în muzică, vom considera drept contingente într-o partitură trăsăturile de realizare grafică, iar într-o execuţie trăsăturile (variabil) proprii interpretării, precum tempoul adoptat (dacă acesta nu este prescris), timbrul unei voci, marca unui instrument. După cum vedem, calificativele „constitutiv" şi „contingent" trebuie să fie

[4] De fapt el spune *a contraria* în această frază deja citată, 1968, p. 149: „Artele autografice sînt cele care au un produs singular în prima lor fază; gravura este singulară în prima ei fază - planşa este unică - iar pictura în unica sa fază."
[5] 1968, p. 150. .....

înţelese ca fiind relative la operă (sau mai degrabă la obiectul său de imanenţă), şi însemnînd de fapt „propriu imanenţei" şi „propriu cutării manifestări", aceasta considerată, fie în trăsăturile ei generice (comune, de exemplu, tuturor exemplarelor din aceeaşi ediţie a *Mănăstirii din Parma,* sau tuturor ocurenţelor de interpretare ale sonatei *Waldstein* de Alfred Brendel), fie, şi *a fortiori,* în trăsăturile ei singulare: o anumită pagină ruptă din exemplarul meu al *Mănăstirii,* o anumită notă falsă în cutare ocurenţă de interpretare a sonatei *Waldstein* de Brendel.

Această împărţire, între proprietăţi ale obiectului de imanenţă şi proprietăţi ale manifestărilor sale, explică faptul empiric iniţial întîlnit ca indiciu de regim alografic: dacă o operă literară sau muzicală nu este susceptibilă de contrafacere aceasta se datorează faptului că prezenţa într-o pretinsă „contrafacere" a tuturor proprietăţilor sale „constitutive" este suficientă pentru a face din acest nou obiect o manifestare corectă a (obiectului de imanenţă a) acestei opere, la fel de corectă din acest punct de vedere ca şi manifestările sale autentificate oficial: manuscris autograf, ediţie „revăzută de autor", execuţie dirijată de compozite etc. - oricare ar fi, de altfel, proprietăţile „contingente", specifice acestei manifestări, acelea de a reprezenta, de exemplu, o fotocopie ilegală în virtutea legii din 11 martie 1957, un fals în scris, un plagiat neruşinat al interpretării lui Brendel etc. *A contraria,* bineînţeles, imposibilitatea de a distinge între proprietăţile constitutive şi contingente (între imanenţă şi manifestare) care caracterizează regimul autografic, face ca şi cea mai mică diferenţă de proprietăţi - cum ar fi pentru o copie, de altfel, considerată „perfectă" a *Vederii din Delft,* faptul de a fi pictată în 1990 - să treacă drept o dovadă (şi o trăsătură) de contrafacere.

Dar această distincţie între cele două serii de proprietăţi reclamă desigur ea însăşi o explicaţie. Nelson Goodman, care va consacra totuşi un capitol întreg[6] din *Limbajele artei* unei examinări atente a „cerinţelor" notării, şi care atribuie modurilor scripturale ale manifestării un rol adesea (după mine) excesiv,

Şi chiar două, deoarece capitolul 4 expune o „Teorie a notaţiei", capitolul 5 examinează încă, în lumina acestei teorii, diferenţele între partitură, [Sc]Wţă şi ‚rcn>r.

evită să facă din existenţa unei notaţii cheia acestei situaţii, pentru care ea constituie mai degrabă un efect decît o cauză. „Existenţa unei notaţii, precizează el în 1978 răspunzînd unei observaţii a lui Wollheim, este ceea ce impune curent o artă drept alografică, dar numai această existenţă nu este nici o condiţie necesară, nici o condiţie suficientă [a regimului alografic]"[7]. Putem să ne întrebăm cum poate un element să „impună" o stare de lucruri fără a fi condiţia ei suficientă; răspunsul se află, probabil, şi aici, în caracterul său de efect mai degrabă decît de cauză: poate să existe alografism fără notaţie (condiţie non necesară), dar nu poate să existe notaţie fără alografism, condiţie necesară a notaţiei, care constituie prin aceasta un indiciu sigur şi, deci, inductiv, o condiţie suficientă, nu a regimului alografic, ci a diagnosticului de alografism.

La drept vorbind, textul din 1978 este mai restrictiv decît o indică această formulare, de vreme ce el menţionează existenţa sistemelor de notaţie în artele autografice, precum numerotarea tablourilor în

anumite muzee (comparabilă cu cea a cărţilor din biblioteci[8]), în care 76,21 desemnează în mod univoc a douăzeci şi una achiziţie a anului 1976. în acest sens, bineînţeles, prezenţa unei notaţii nu este un indiciu fiabil al regimului alografic, dar mi se pare că Goodman lărgeşte aici în exces conceptul de notaţie, aplicîndu-l în mod oarecum sofistic oricărui sistem de identificare peremptorie a unui obiect, identificat în acest caz prin identitatea sa numerică de obiect singular, cum sîntem şi noi, în Franţa, prin matricola noastră INSEE[9]. Notaţiile caracteristice

[7] Goodman 1984, p. 139.

[8] Este vorba aici de exemplare singulare, şi nu de cărţi-tip, sau „titluri", ,j cum spun profesioniştii, pentru că în caz de prezenţă multiplă, fiecare **exemplar** al unui acelaşi titlu are cota sa proprie.

9 Unele dintre aceste sisteme de identificare conţin, de fapt, trăsături descriptive şi deci o identitate specifică, precum clasificarea ter> .atică a lui 6 Dewey, care prevede o notaţie zecimală (700 * arte, 800 = literatura etc.). Dar ar trebui, pe de o parte, pentru a o face descriptivă pentru *fiecare* operă, să o complexificăm pînă la a face din ea un echivalent numeric al textului său; şi, pe j de altă parte, un sistem de numerotare complet arbitrar ar fi desigur mai puţin grăitor, dar la fel de peremptoriu. Clasificările după format n-au evident legătură J cu textul operelor astfel împărţite şi trăsătura „a douăzeci şi una achiziţie" poate să treacă cu greu drept o proprietate intrinsecă a tabloului astfel identificat.

----------w-, /uuc / CANA

„OCTAVIAN G®GA* CLUJ 101

ale artelor alografice consemnează nu identităţi numerice (pe care obiectele lor, de vreme ce sînt ideale, n-ar putea să le aibă), ci identităţi specifice, definite prin ansamblul de „proprietăţi constitutive" al acestor obiecte şi a căror „reproducere" o permit în noi manifestări conforme. Dacă restrîngem conceptul la această funcţie, prezenţa unei notaţii redevine, se pare, un indiciu sigur de alografism şi, prin urmare, în termeni de diagnostic sau de definiţie, o condiţie suficientă. Goodman afirmă, fără să argumenteze, că ea nu este o condiţie necesară, putem însă să găsim confirmarea acestui fapt în caracterul alografic al unei arte precum literatura, care nu presupune notaţie în sensul strict, şi chiar mai mult încă în practici artistice precum dramaturgia (punerea în scenă), pentru care operele sînt perpetuate prin simple *script-uri* verbale.

Voi reveni asupra diferenţei între *script* şi text literar; este suficient pentru moment să indicăm că un text este un obiect (de imanenţă) verbal, şi că un *script* (de exemplu o reţetă de bucătărie sau o didascalie dramatică) este denotaţia verbală a uni i obiect non verbal, cum ar fi un fel de mîncare sau un joc de scei ă. Dacă admitem că anumite opere alografice nu au sau, nu încă, o notaţie mai strictă decît o asemenea denotaţie, trebuie atunci să admitem că notaţia *sticto sensu* nu este o condiţie necesară a acestui regim. Şi Goodman insistă: „Necesar *este* ca identificarea unui exemplar [eventual unic] al unei opere să fie independentă de istoria producţiei sale. Notaţia codifică şi în aceeaşi măsură creează un astfel de criteriu autonom[10]". Aş spune bucuros că ea codifică mai degrabă decît *creează,* o asemenea stare de fapt, încă o dată definitorie pentru regimul alografic, căruia îi este totodată efect şi instrument: cînd astfel de circumstanţe (precum caracterul efemer al performanţelor sau caracterul colectiv al anumitor creaţii[11]) determină o artă să

[1] ° *Ibid.* „Exemplar" traduce aici, în lipsă de ceva mai bun, *instanţă,* pe care Goodman îl foloseşte într-un sens mai larg decît cel pe care îl are cuvîntul în franceză, pentru că el consideră cazul *instanţelor* unice precum un tablou singular, dar *exemplu* ar fi şi mai înşelător. Exceptînd acest caz, rezerv folosirea lui *exemplar* pentru manifestările multiple numai ale operelor alografice, în sensul în care se spune că o carte sau o partitură a avut un tiraj d[e] trei mii de exemplare.

!:„

Ibid.,p. 140. Cf. 1968, p. 154.

842841

102

Opera artei

evolueze către regimul alografic, inventarea şi punerea la punct progresivă a unui sistem precum notaţia muzicală clasică nu poate decît să favorizeze şi să-întreţină acest mod de existenţă. Dar regimul alografic poate să survină fără el şi să dăinuiască, de bine, de rău, şi aşteptînd altceva mai bun, aşa cum a făcut coregrafia secole de-a rîndul înaintea inventării recente a uneia sau mai multor notaţii considerate peremptorii. Se înţelege de la sine că un sistem de notaţie poate să fie mai mult sau mai puţin strict şi, întocmai ca notaţia noastră muzicală, să cunoască stadii sau moduri divers perfecţionate, sau să coexiste mai mult sau mai puţin strîns cu instrumente nu foarte riguroase, precum indicaţiile verbale de tempo sau de expresie. Dacă notaţia nu este în mod manifest cauza determinantă (nici chiar mijlocul unic) al distincţiei operate între proprietăţi constitutive şi contingente, trebuie să diferenţiem în cele din urmă această cauză. Goodman o găseşte în anumite necesităţi practice precum nevoia de a perpetua produse efemere sau de a asocia mai multe persoane la execuţia lor-, şi deci de „a transcende

limitările timpului şi ale individului". Această „transcendenţă" presupune să ne punem de acord asupra proprietăţilor care vor fi obligatoriu comune pentru două performanţe muzicale sau literare, sau pretinse execuţiei delegate (şi uneori diferite) a unei opere arhitecturale şi asupra mijloacelor de a alcătui lista lor. Oricît de neriguroase ar fi aceste mijloace, ele nu pot fi totuşi improvizate, unul cîte unul, operă cu operă, fiindcă ele reclamă cel puţin stabilirea unei clasificări şi a unei nomenclaturi comune produselor ansamblului unei practici, precum repertoriul de paşi şi figuri ale dansului, de materiale, de forme şi operaţii ale croitoriei, ale bucătăriei sau bijuteriei. Regimul alografic este, aşadar, prin esenţă un *stadiu* la care o artă accede în mod global, dacă nu total[12], şi probabil progresiv, produsul unei evoluţii şi obiectul unei „tradiţii", care „trebuie mai întîi să fie stabilită, pentru a fi mai tîrziu [şi aş adăuga: *sau nu]* codificată orin intermediul unei notaţii[13]". Definiţia sa este deci inseparabilă de o

Dacă nu totală, pentru că şi astăzi mai subzistă de exemplu practici arhitecturale artizanale, precum cea a lui Gaudi la *Sagrada familia,* sau muzică* improvizată fără nici un fel de notaţie.

[13] Goodman 1972, p. 136; 1968, pp. 154-156; 1984, p. 140.

semne m evoluţia recentă a practicii muzicale

REDUCŢIA

Instaurarea regimului. alografic într-o practică artistică provine, după cum am văzut, dintr-o evoluţie şi dintr-o „tradiţie", care constă ea însăşi dintr-un ansamblu de convenţii, proprii fiecărei practici luate în considerare şi pe care le vom mai întîlni. Exerciţiul său efectiv, operă cu operă, provine şi el dintr-o operaţie mentală care nu reclamă *a priori* nici o notaţie instituită şi care, la drept vorbind, nu este nicidecum rezervată practicilor artistice - numai dacă nu considerăm *orice* practică fiind virtual artistică, ceea ce nu este cu totul lipsit de bun simţ ci doar prematur. Această operaţie are loc, de exemplu, de fiecare dată cînd un act fizic (mişcare corporală sau emisiune vocală) este „repetat" sau cînd un obiect material este „reprodus" altfel decît prin amprentă mecanică. într-adevăr, nici un act fizic, nici un obiect material nu este susceptibil de o iteraţie riguros identică şi, în consecinţă, orice reproducere acceptată ca atare presupune că neglijăm sau că „facem abstracţie" de un anumit număr de trăsături caracteristice primei ocurenţe şi care vor dispărea la a doua, în avantajul altora, proprii acesteia şi socotite la fel de neglijabile. Ridic braţul drept şi cer unei persoane prezente „să facă acelaşi gest": ea ridică un braţ la rîndul ei, ba chiar, dacă este atentă, ea ridică acelaşi braţ ca mine, adică: braţul *ei* drept. Din punct de vedere material, nu este nimic comun între aceste două gesturi, iar expresia „acelaşi braţ" este,', într-un anume sens, comic de absurdă: braţul ei nu este al meu. Mă mulţumesc totuşi cu această (modestă) performanţă fi numele unei identităţi de mişcare pe care o vom califica foarte vag drept „parţială" considerînd, *mutatis mutandis,* cele două gesturi drept identice sau omoloage: ridicarea sa a braţului drept este a partenerului meu aşa cum ridicarea mea a braţului drept este a mea. Dar din punct de vedere fizic toate lucrurile au fost j

mutata şi identitatea între cele două gesturi se reduce de fapt, ca orice identitate, la o abstractizare: ceea ce este comun în cele două acte de a ridica braţul drept Dacă eu aş ridica „de două ori" braţul drept, aş putea considera într-un mod (foarte) simplificat că elementele fizice în cauză ar fi de două ori aceleaşi, dar nu „refacem" niciodată acelaşi gest şi singurul element de identitate cert ar fi din nou abstractizarea „a ridica braţul", sau cel puţin abstractizarea mai restrînsă, dar tot abstractă „Genette ridică braţul". Dacă rostesc propoziţia „E vreme frumoasă" sau cînt primele unsprezece note din *Sub clar de lună* şi îi cer învăţăcelului meu voluntar să facă la fel, ceea ce va produce el cu vocea sa nu va avea identic cu emisiunea mea decît entitatea verbală „E vreme frumoasă" în expunerea orală sau entitatea muzicală „do-do-do-re-mi etc." în versiune cîntată, transpusă eventual în oc avă, sau chiar, dacă învăţăcelul e lipsit de ureche muzicală, în terţă, cvartă sau mai rău. Dacă desenez pe tablă o figură simplă, de exemplu un pătrat, iar învăţăcelul, la cererea mea, desenează la îîndul său „aceeaşi figură" pe caietul său, cele două figuri vor avea probabil în comun doar definiţia pătratului în general.

In fiecare dintre aceste experienţe, actul (efemer) sau obiectul (persistent) produse sînt în sine obiecte (în sensul larg) fizice singulare, nu exact reiterabiie, şi prin urmare aparţinînd regimului autografic - eventualul lor statut artistic depinzînd de o intenţie şi/sau de o atenţie care nu ne privesc pentru moment. Trecerea lor la regimul alografic provine, cum am spus deja, dintr-o operaţie mentală şi nu dintr-un act fizic pur şi simplu, fiindcă nu este suficient ca X să-şi ridice braţul drept, să spună „E vreme frumoasă", să cîute *Sub clar de lună* sau să deseneze un pătrat după Y, pentru ca actele sau obiectele acestea să fie acceptate drept replici corecte ale modelului lor: trebuie ca toate aceste acte sau obiecte să fie considerate în ceea ce au ele în comun cu modelul şi care este o abstractizare. Fireşte,

pragul de exigenţă poate fi coborît, dacă ne mulţumim cu oricare braţ, cu oricare frază, melodie, figură etc., sau sporit, dacă pretindem un anumit fel de a ridica braţul, un anumit accent în frază, un anumit tempo în melodie, o anumită dimensiune a pătratului; determinăm astfel doar schimbări ale nivelului de abstractizare,

saa ale extensiunii conceptului comun. Dar dacă a doua ocurenţă nu este sancţionată şi oarecum legitimată prin această operaţie mentală, ea nu va fi acceptată ca „a doua ocurenţă" a aceluiaşi act sau obiect, ci pur şi simplu ca un act sau obiect, legat de primul, în cel mai bun dintre cazuri, printr-o vagă relaţie de asemănare. Este chiar ceea ce se întîmplă dacă, dintr-un motiv oarecare, prima (şi din acest moment singura) ocurenţă este considerată ca un obiect unic şi irepetabil, definit nu numai în identitatea sa specifică, ce poate fi împărtăşită prin definiţie, dar şi în identitatea sa numerică, ce, prin definiţie, nu poate fi împărtăşită, adică drept un obiect irevocabil autografic. De exemplu, dacă ne oprim asupra ridicării mele a braţului, la producerea de către mine a frazei „E vreme frumoasă" sau a melodiei *Sub clar de lună* ca la nişte performanţe indivizibile de dansator, de actor sau de cîntăreţ, în care separarea între act şi „conţinutul" său coregrafic, verbal sau muzical este imposibilă sau nerelevantă. în acest caz, actul de iteraţie nu va mai fi considerat ca o „a doua ocurenţă" (noţiunea însăşi de ocurenţă n-ar mai avea, la drept vorbind, sens) ci ca o „imitaţie" mai mult sau mai puţin fidelă şi, după caz, amuzantă sau frauduloasă. între prima şi a doua serie de cazuri, diferenţa nu ţine de gradul de similitudine între ocurenţe, ci de statutul acordat primeia, care autorizează sau nu operaţia mentală de care depinde la rîndul său statutul celei de-a doua şi eventual al următoarelor. Revin la exemplul figurii geometrice pentru o variaţie imaginară mai grăitoare: Picasso desenează pe perete un pătrat şi cere nepotului său să reproducă această figură. Dacă acest lucru se petrece, ipoteză fantezistă, în timpul unei lecţii de geometrie, Pablito consideră figura în identitatea ei specifică, şi deci transferabilă, de „pătrat" şi desenează la rîndul său şi în stilul său, un alt pătrat. într-un context diferit (lecţie de desen?), Pablito, care ştie deja ce înseamnă aceasta, va considera figura drept un „Picasso" şi se va declara pe bună dreptate incapabil să o reproducă în traiectoria ei **„inimitabilă".** Acelaşi pătrat funcţionează a doua oară ca un **obiect** autografic, esenţialmente definit prin identitatea sa | numerică sau „istorie de producţie", iar prima oară ca un obiect j alografic, cu identitate specifică transferabilă nedefinit. într-un j

caz, „imitaţia" sa, oricît de laborioasă şi de fidelă ar fi ea, nu va fi decît o contrafacere, în celălalt, o imitaţie chiar liberă va însemna o nouă ocurenţă perfect validă. Cele două contexte distincte funcţionează aici precum aceste „tradiţii" despre care vorbeşte Goodman, adică uzanţe, care determină în esenţă diferenţa celor două regimuri.

După cum exemplele precedente o sugerează mai mult sau mai puţin clar, aceste situaţii determinante nu se disting doar prin definiţii globale precum „lecţia de geometrie" sau „lecţia de desen". Situaţiile alografice au întotdeauna, deşi în grade diferite, instrumente de identificare (specifică) de care situaţiile auto-grafice se lipsesc foarte bine: în faţa unei anumite figuri desenate de Picasso, pot să mă cufund într-o contemplaţie sintetică şi lipsită de orice analiză; dîndu-mi seama mai tîrziu că este vorba de o simplă figură geometrică şi fiind somat să o reproduc ca atare, ar trebui să disting proprietăţile sale constitutive (geometrice) de proprietăţile contingente (din acest punct de vedere) cu care o gratifică stilul picassian şi nu este nici o încoială că voi reuşi cu atît mai uşor cu cît voi dispune deja, de exemplu, de noţiunea *de pătrat.* Aceeaşi situaţie apare probabil dacă, auzind zgomote succesive emise de o gură umană, dispun de noţiuni precum *cuvînt, limbă franceză, frază, cuvinte, muzică, melodie, sunete, intervale* etc. care mă vor ajuta mult să analizez aceste zgomote după proprietăţi, în acest caz contingente (timbru, accent) sau constitutive (cuvinte, tonuri) ale obiectului verbal sau muzical, şi să le reproduc pe ultimele prin caracteristicile din nou contingente ale propriei mele emisiuni. Ansamblul de noţiuni care mă ajută la această transpoziţie constituie repertoriul de identificări lingvistice sau muzicale şi fiecare practică alografică beneficiază de-o astfel de competenţă. Mişcările unui dansator sau ale unui toreador pot să pară unui profan dezordonate, aleatorii şi complet de neanalizat prin proprietăţi contingente (sau caracteristice manierei sale, sau unei anumite circumstanţe particulare a execuţiei) şi proprietăţi constitutive ale „părţii" pe care o execută; dar un cunoscător priceput va recunoaşte un *entrechat, unjete-battu, o veronique* sau o *estacade a recibir,* tot atîtea mişcări codificate constitutive pentru practica respectivă

şi identificabile pentru el prin surprizele sau inflexiunile proprii cutării performanţe singulare[1], aşa cum un auditor competent identifică într-o emisiune vocală cuvintele **unei fraze** sau **intervalele** unei melodii. Acelaşi gen de repertoriu (vocabular **şi** sintaxă) ajută la distingerea elementelor (forme şi materiale) unei opere arhitecturale, ingredientele şi pregătirile unui fel de mîncare, buchetul şi savoarea unui vin, ţesăturile şi preparativele în vederea realizării unui veşmînt etc. Acest tip de competenţă nu permite întotdeauna să producă ea însăşi ocurenţe noi dar este suficient în general pentru identificarea în două ocurenţe a aceleiaşi „proprietăţi constitutive":

Cum am putut remarca în trecere, nici una din operaţiile pe care le-am evocat nu reclamă prezenţa şi folosirea unei notaţii în sens strict, care să presupună recursul la convenţii grafice artificiale şi sofisticate: nu este indispensabil să ştii să citeşti muzica pentru a reproduce „după ureche" o frază muzicală, iar repertoriile tehnice proprii fiecărei practici pot constitui obiectul unei simple desemnări verbale, transmisibile prin tradiţie orală. Dar şi mai mult, operaţia pe care am calificat-o pînă aici drept „mentală", poate fi perfect tacită, implicită, chiar inconştientă. Cînd „repet" cu vocea mea o frază sau o melodie, cînd „reproduc" în felul meu un gest sau o figură, nu încerc întotdeauna sentimentul şi nici nevoia de a analiza aceste obiecte ale percepţiei în proprietăţi constitutive şi contingente. Probabil ajutat de o competenţă dobîndită, efectuez această analiză „fără să mă gîndesc", fără să-mi dau seama şi adjectivul „mental" nu trebuie

[1] Contribuţia circumstanţelor de execuţie este, de altfel, variabilă şi poate în legătură cu caracterul mai mult sau mai puţin fizic al practicilor de execuţie, în artele (sau sporturile) cele mai „intelectuale", precum jocul de şah, această contribuţie îşi vede redusă relevanţa aproape la zero. „A face un voleu" este un act din tenis susceptibil de inii de variante de execuţie mai mult sau mai puţin eficace, mai mult sau mai puţin elegante etc.; la şah „să plasezi dama în F8" poate fi o mişcare inspirată sau nu după situaţia jocului, dar ea nu poate fi bine sau prost executată din punctul de vedere al partidei înseşi: ea este exhaustiv definită prin funcţia sa, iar execuţia ei fizică este total neglijabilă. Cu siguranţă că, mai degrabă decît o execuţie, este de fapt manifestarea fizică a unui act pur intelectual pe care ne-am putea mulţumi să-l enunţăm „Damă la F8", cum se face de fapt în relatările de partidă sau în partidele la distanţă.

să implice aici neapărat o participare a conştiinţei. Ar fi probabil mai corect să presupunem nişte evenimente cerebrale, cîteva reacţii chimice, sau electrice, între neuronii mei, a căror manifestare intelectuală, sau reflexivă, nu vine la suprafaţa conştiinţei decît în caz de încurcătură sau de aplicaţie demonstrativă excepţională. Nici nu sînt sigur că operaţia de iteraţie selectivă reclamă în general şi *a priori* mai multă atenţie decît reproducerea fidelă a unui obiect în ansamblul proprietăţilor sale. Dacă mi se cere să repet „cu fidelitate" un cuvînt (dintr-o limbă) pe care n-o cunosc şi pe care îl aud pronunţat pentru prima oară, trebuie să mă străduiesc să respect cele mai mici caracteristici ale emiterii sale, ignorînd, prin definiţie, care sînt relevante şi care nu sînt. Dacă este vorba de un cuvînt cunoscut, analiza lui se operează ca să zic aşa automat „undeva" între urechea şi gura mea, şi nu trebuie să mă îngrijesc de nici un detaliu. Identificarea ne scuteşte, hai să spunem, de orice atenţie şi să înţelegi e la urma urmei mai puţin obositor decît să te chinuieşti prenunţînd. Dar lucrurile stau astfel pentru că în prealabil *am învеţat să înţelegem.* Noţiunea de *competenţă,* care presupune stăpînirea, devenită inconştientă, a unui cod, rezumă bineînţeles toate acestea.

Trecerea unei opere (obiect sau eveniment) din regimul autografic în regimul alografic presupune aşadar, şi la drept vorbind *constă* în, o operaţie mentală, mai mult sau mai puţin conştientă, de analiză în proprietăţi constitutive şi contingente şi de selectare doar a primelor în vederea unei iterări corecte, prezentînd la rîndul său aceste proprietăţi constitutive însoţite de noi proprietăţi contingente: X cîntă *Sub clar de lună* cu timbrul Şi registrul său, Y produce cu timbral şi registrul său un eveniment sonor nou care nu are comun cu primul decît linia melodică de la *Sub clar de lună,* definită în intervale de tonuri şi în valori relative de durată. încă o dată, numărul proprietăţilor considerate constitutive poate să varieze de la o împrejurare la [a]fra: putem, de exemplu, să luăm drept contingente valorile ritmice dar, dimpotrivă, să cerem respectarea tonalităţii, sau invers, etc. Aceste grade variabile de exigenţă nu pot fi stabilizate decît Prin norme culturale colective. Dar am calificat iteraţia drept

eventuală pentru că posibilitatea aceasta, deschisă prin regimul alografic, poate foarte bine să rămînă virtuală: în regimul nostru cultural textul unui manuscris original, care n-a fost încă reprodus şi care poate nu va fi niciodată, nu este perceput mai puţin ca text iterabil după proprietăţile sale constitutive şi exceptînd proprietăţile sale contingente de manuscris, de exemplu, într~o transcriere tipografică. Ceea ce defineşte starea alografică nu este iteraţia (selectivă) efectivă ci *iterabilitatea,* adică, de fapt, posibilitatea de a distinge între cele două serii de proprietăţi.

După cum arăta şi exemplul imaginar al pătratului lui Picasso, această posibilitate nu este un fapt de „natură" care să distingă definitiv anumite obiecte de altele, ci un fapt de cultură şi de uzanţă - consens mai mult sau mai puţin instituţional şi codificat care rezultă dintr-o mtîlnire, sau dintr-un echilibru, de nevoi şi de mijloace. Anumite obiecte sînt relativ mai uşor de analizat astfel decît altele, dar „relativ" înseamnă: într-un mod care depinde totodată de presiunea necesităţii şi de resursele individuale sau colective, în materie de competenţă. Se poate să-mi fie mai uşor să analizez o frază de Mozart decît o mîncare chinezească dar asta nu înseamnă că muzica lui Mozart este *în ea însăşi* mai propice regimului alografic decît bucătăria chinezească şi este destul de plauzibil ca un gastronom cantonez să întîlnească dificultăţile şi facilităţile inverse. Ca ipoteză, şi în orice fel de situaţie, necesitatea face legea dar nimeni nu este obligat la imposibil şi consensul tinde să considere drept constitutive proprietăţile pe care poate - *Inc et nune* - să le extragă prin abstractizare şi să le consemneze prin denotaţie. Pînă la inventarea metronomului, indicaţiile de tempo muzical erau fie absente (iar tempoul *ad libitum),* fie verbale *{andante, allegro* etc), cu toate impreciziile şi echivocurile caracteristice limbajului discursiv, după cum arată Goodman, şi se „lucra cu acestea" - adică fără ele. Graţie metronomului, Beethoven a putut să dea pentru ultimele sale opere indicaţii precise - şi, s-ar părea, neaplicabile. Progresul este permanent dar - omenirea nu-şi pune, ştim prea bine (şi ca să isprăvim cu această serie de clişee), decît problemele pe care poate să le rezolve - soluţiile acesteia sînt |

Reducţia

de o simplicitate angelică: proprietăţile constitutive sînt întotdeauna posibil de extras, căci socotim la fiecare stadiu drept constitutive pe cele pe care ştim să le extragem. Nobilul calificativ „ontologic" se aplică desigur foarte rău la nişte date atît de fluctuante şi tipic pragmatice - numai dacă nu vedem aici o ilustrare a ceea ce Quine numeşte „relativitate ontologică".

După cum am văzut, proprietăţile alese (variabil) drept constitutive nu au nimic material: ceea ce este comun în al meu *Sub clar de lună* şi în cel al învăţăcelului meu, sau în pătratul lui Pablo şi în cel al lui Pablito, este o entitate destul de abstractă, chiar dacă are o extensiune variabilă, după gradul de exigenţă. Am putea aşadar să calificăm operaţia noastră instituantă drept *abstractizare.* Dar acest termen mi se pare impropriu din motive ce vor apărea mai tîrziu şi pe care le putem schiţa provizoriu observînd că, dacă „pătratul" în general este cu siguranţă un concept, lucrurile nu stau la fel cu o melodie sau cu textul unui poem, obiecte tot atît de singulare în felul şi regimul lor ca şi pătratul lui Picasso în ale lui. Obiectele alografice sînt, ca şi analogiile care declanşează reminiscenţa la Proust, „ideale fără a fi abstracte"; le voi califica prin urmare (cum am făcut deja mai sus) nu drept abstracţii, ci mai cuprinzător drept obiecte ideale, sau ca să fiu mai scurt şi mai şic, drept *idealităţi.* Şi pentru a rămîne într-un vocabular pseudo-husserlian, propun să numesc operaţia noastră instituantă *reducţie alografică-,* fiindcă ea constă tocmai în reducerea unui obiect sau a unui eveniment, după analiză şi selecţie, la trăsăturile pe care le împărtăşeşte sau poate să le împărtăşească, cu unul sau mai multe obiecte şi evenimente a căror funcţie va fi să manifeste ca şi el imanenţa ideală a unei opere alografice sub aspecte fizic perceptibile. Proprietăţile „constitutive" sînt cele ale obiectului (ideal) de imanenţă, iar proprietăţile „contingente" (acestui obiect) sînt

*• Contrar reducţiilor husseriiene (fenomenologice, eidetice, transcendentale) care sînt proceduri tehnice şi conştiente, aceasta este, reamintesc, curentă şi adesea negîndită. Este, de fapt, o reducţie în sensul cel mai banal al termenului care nu reclamă poate participarea unui creier uman: dinele lui Pavlov (ba chiar şi al meu) ştie foarte bine să extragă din două semnale trăsătura lor comună relevantă.

evident constitutive ale acestor manifestări diverse. De exemplu, structura AABA este constitutivă (între altele[3]) pentru *Sub clar de lună,* faptul de a fi cîntat cu voce de tenor este constitutiv unora dintre manifestările sale. Faptul de a începe cu „Multă vreme..." şi de a termin cu „...în Timp" caracterizează (nu exhaustiv dar probabil exclusiv, exceptînd variaţiile oulipiene) textul *în căutarea timpului pierdut,* faptul de a fi tipărit în garamond corp 8 caracterizează unele dintre manifestările sale. Se cuvine deci fără întîrziere să înlocuim expresia „proprietăţi constitutive" cu expresia mai precisă *proprietăţi de imanenţă* şi „proprietăţi contingente" cu „proprietăţi generice sau individuale ale cutărei clase de manifestări sau ale unei anumite manifestări singulare", sau, mai curent, *proprietăţi de manifestare.* Fiindcă, dacă obiectul de imanenţă este unic, manifestarea sa se ramifică, virtual la nesfîrşit, în genuri, specii şi varietăţi de tot felul, pînă la un anumit individ material şi perceptibil fizic: ultima ediţie Pleiade din *Căutarea* este una dintre aceste clase, exemplarul meu personal din această ediţie este unul dintre aceşti indivizi. Această ediţie este în ea însăşi o idealitate la fel de imperceptibilă fizic precum şi

textul *Căutării.* Numai exemplarele sale (ale lor) sînt perceptibile. Trebuie aşadar să distingem, nu doar între proprietăţi de imanenţă şi de manifestare, ci în cadrai lor, între cele ale opţiunilor intermediare de manifestare, de asemenea ideale („a fi în garamond corp 8"), şi cele ale obiectelor materiale (exemplare sau ocurenţe) de manifestare („a se afla în prezent pe masa mea"). Tocmai examinarea acestor relaţii, structurale şi funcţionale, între imanenţă şi manifestare ne va interesa în continuare.

între altele bineînţeles, fiindcă această „formă" este tipic generică. Enunţarea completă a proprietăţilor constitutive numai pentru *Sub clar de lună* ar antrena alte predicate, a căror conjuncţie, vom vedea, o determină ca individ ideal.

IMANENŢĂ ŞI MANIFESTĂRI

Ceea ce caracterizează operele autografice este, reamintesc, faptul că nu există nici un motiv să distingem în cadrul lor între imanenţă şi manifestări, de vreme ce obiectul lor de imanenţă este fizic, perceptibil şi deci manifest prin el însuşi. Dimpotrivă, operele alografîce cunosc între altele aceste două moduri de existenţă care sînt imanenţa ideală şi manifestarea fizică. Aceste două moduri sînt, în acest caz, (onto)logic distincte, dar relaţia lor logică este destul de complexă. Dacă proprietăţile „constitutive" sînt cele ale obiectului de imanenţă (de exemplu un text), iar „contingentele" cele ale obiectului de manifestare (de exemplu o carte), nu putem spune că al doilea nu le cuprinde pe primele, şi am văzut că o analiză care se referă la ansamblul proprietăţilor sale ne permite să le distingem pe unele de altele. Ca s-o spunem într-un mod naiv, obiectul de manifestare le conţine pe amîndouă, iar obiectul de imanenţă nu le are decît pe primele -iar el nu este altceva decît suma lor: exemplarul meu din *Mănăstirea din Parma* conţine (să spunem) două sute de mii de cuvinte şi are patru sute de pagini, *textul* său conţine de asemenea două sute de mii de cuvinte, dar nu are nici un număr de pagini, fiindcă „a avea x pagini" este un predicat de manifestare fizică, nu de imanenţă ideală, în vreme ce „a avea x cuvinte" este comun celor două moduri. Tot la modul naiv, am putea spune că manifestarea conţine (proprietăţile de) imanenţa, care, la rîndul ei, nu conţine (proprietăţile de) manifestarea. Această relaţie de incluziune explică alunecările metonimice prin care noi zicem în mod curent că o carte ne-a emoţionat, cînd este vorba evident de textul său, sau că *Mănăstirea* se află în bibliotecă, cînd este limpede că e vorba de unul din exemplarele sale[1]. Bineînţeles, avem întotdeauna de-a face, în mod concret

[1] Vezi Stevenson 1957.

cu obiecte de manifestare „în sînul cărora" luăm în consideraţie în mod special cînd imanenţa pură (relaţie de lectură), cînd numai manifestarea (relaţie bibliofilică).

Modul de imanenţă este unic, exceptînd cazul transcendenţei, adică, între altele, dacă presupunem, cum o voi face constant şi provizoriu în acest capitol, că nu există decît *un* text al fiecărei opere literare, decît o partitură (ideală) a fiecărei opere muzicale, decît *o* reţetă pentru iahnie de fasole cu afumături. în schimb, manifestarea poate să ia forme foarte diverse, nu numai pentru că o anume ediţie a unui aceluiaşi text. a unei aceleiaşi partituri, a unei aceleiaşi reţete poate fi în mod material foarte diferită de o alta, dar şi pentru că o operă literară sau muzicală poate fi la fel de bine (unii vor spune: mai bine) manifestată de o execuţie vocală sau instrumentală, o operă culinară într-o farfurie decît într-o carte de reţete. Socotesc, în principiu, că o operă alografică are (cel puţin virtual) două moduri distincte de manifestare, dintre care unul este, de exemplu, cel al execuţiilor muzicale, al recitărilor de texte, al edificiilor construite sau al mîncărurilor din farfuriile noastre, iar celălalt este cel al partiturilor, al căiţilor, al planurilor, şi al reţetelor şi că aceste două moduri de manifestare ale căror relaţii cu modul de imanenţă sînt destul de distincte nu au între ele *apriori* nici o relaţie fixă de succesiune, nici de determinare. Această ultimă chestiune nu este admisă de toţi şi voi reveni la ea. Voi reveni de asemenea, însă mai tîrziu, asupra caracterului virtual, pentru fiecare operă, al celor două moduri de manifestare, şi asupra posibilităţii unui eventual al treilea. Ajunge pentru moment să reamintesc că anumite partituri n-au fost încă niciodată interpretate, că anumite opere muzicale improvizate sau ale literaturii orale n-au fost încă niciodată notate („Un bătrîn care moare este o bibliotecă ce arde"), şi că Borges compunea uneori „în minte", plimbîndu-se, un poem întreg care nu urma să fie „dictat", adică recitat de către el şi „aşternut în scris" de către secretarul (secretara) sa decît cîteva ore mai tîrziu.

Relaţia imanenţei cu cele două moduri ale sale (perceptibile) de manifestare poate fi figurată de către un triunghi în care imanenţa ar fi vîrful, iar cele două manifestări fiecare dintre celelalte două unghiuri. Astfel:

Imanenţă
Manifestare Imanenţă
Manifestare Imanentă
Manifestare Imanenţă
Manifestare Imanenţă
Manifestare Imanenţă
Manifestare
Imanenţă
Manifestare
Text literar
Dicţiune
Scripţiune
Text muzical
Execuţi
ie
Partitură
Coregrafie
Dans
Notaţie
Operă arhitecturală
Edificiu
Plan
Operă culinară
Fel de mîncare
Reţetă
Punere în scenă Reprezentaţie __------- Didascalie
Model
Veşmînt
Tipar

Termenul comun, şi avînd o folosire curentă, al tuturor manifestărilor reprezentate aici în stînga este bineînţeles *execuţie.* Pentru a desemna manifestările figurate în dreapta, termenul de *notaţie* este, ştim bine, prea restrîns, cel puţin în sensul strict pe care i-l dă Goodman[2], şi el nu se aplică cu adevărat pentru moment decît partiturilor muzicale şi (după Goodman) notaţiei coregrafice propuse de către Rudolf Laban. Caracterul notaţional al scrisului faţă de limbă este mai degrabă variabil, nici un scris curent nefiind riguros fonetic şi sare în ochi că „scripf'-urile verbale menite să „noteze" obiecte non verbale, precum didascaliile dramatice sau reţetele de bucătărie suferă (în această privinţă) de toate echivocurile şi de toate alunecările progresive proprii „limbajului discursiv": dacă o didascalie prescrie „fotoliu Ludovic al XV-lea", fără a preciza culoarea, regizorul, neputînd să respecte această acromie, pune de exemplu un fotoliu Ludovic al XV-lea albastru; observatorul însărcinat să noteze acest accesoriu într-o didascalie descriptivă, neputînd nici el să noteze *totul,* notează oarecum la întîmplare „fotoliu albastru", sau „mobilă Ludovic al XV-lea" şi iată începutul unei derive[3] care poate să ne conducă (cel puţin) pînă la a vedea un televizor *design* figurînd într-o piesă de Marivaux (s-a văzut chiar şi mai rău dar din alte motive).
Toate manifestările reprezentate în dreapta nu sînt aşadar notaţii şi nici una dintre ele nu este în mod riguros şi integral notaţională. Avem nevoie deci de un termen mai cuprinzător pentru a desemna aceste diverse mijloace verbale, diagramatice sau de alt fel care să consemneze un obiect de imanenţă şi care

~ Exigenţa practică a acesteia (îndeplinită printr-o serie de „cerinţe" sintactice şi semantice) este, reamintesc, ca o identitate perfectă să fie menţinută, de exemplu, de la o notaţie la o execuţie, apoi de la această execuţie la o nouă notaţie etc. Această exigenţă presupune, de altfel, o analiză sigură între proprietăţile de imanenţă şi proprietăţile de manifestare care nu este asigurată întotdeauna nici chiar în muzică: dacă un interpret dă o anumită durată unui punct la orgă, cum vom şti fără să recurgem la partitură, dacă această durată era sau nu prescrisă?

^ Analoagă, bineînţeles, celei pe care o consideră Goodman 1968, p. 226, de la *A cincea Simfonie* la *Trei şoareci orbi.*

eventual[4] să-i prescrie execuţia. Termenul cel mai nimerit şi cel mai comod se pare a fi *denotaţie,*

pentru că se pune problema de fiecare dată de a stabili, printr-un mijloc sau altul, în general[5] convenţional, de reprezentare, lista proprietăţilor constitutive ale acestui obiect ideal. Şi cum notaţiile stricte sînt un caz privilegiat (cel puţin ca eficacitate), spre care toţi ceilalţi se îndreaptă cu mai mult sau mai puţin succes, vom putea să-l concepem ca o lărgire a acestuia din urmă şi să-l scriem sub această formă: *(de)notaţie.*

Presiunea sistemului semiotic goodmanian ar putea să incite o clipă la această întrebare şcolărească: dacă manifestările din dreapta sînt denotaţii, aş putea conchide că cele din stînga (execuţiile) sînt nişte *exemplificări,* şi că dacă o partitură denotă simfonia *Jupiter,* atunci o execuţie o exemplifică? într-un anume sens aceasta este poziţia lui Goodman în legătură cu muzica (exclusiv) deoarece el defineşte o operă muzicală drept clasa de execuţii corecte ale unei partituri - ceea ce atribuie partiturii un rol pur instrumental, în serviciul acestor execuţii. Dar ştim că el nu extinde acest tip de definiţie la celelalte arte alografice şi mai ales nu la opera literară, ale cărei execuţii orale i se par secundare[6], dar pe care ar defini-o poate mai degrabă drept clasa *inscripţionărilor* corecte. Această asimetrie mi se pare în ea însăşi greu de susţinut, iar noţiunea de clasă, la care trimite inevitabil aceea de exemplu, nu mi se pare că justifică modul de existenţă al acestor obiecte ideale foarte speciale care sînt obiectele de imanenţă alografice. Nu

[4] *Eventual,* pentru că astăzi, cel puţin în culturile de tip occidental, scripţiunea unui text literar nu mai serveşte decît rar la prescrierea dicţiunii sale orale.

[5] Dar nu întotdeauna: lista ingredientelor necesare executării unui fel de mîncare poate să fie furnizată de o imagine fotografică.

6 „Textul nu este un simplu mijloc în vederea lecturilor orale, aşa cum partitura este un mijloc în vederea execuţiei muzicale. Un poem nerecitat nu este la fel de neglijat ca şi un cîntec necîntat; şi nu citim în general cu voce tare majoritatea operelor literare" (1968, p. 148. Să observăm, în treacăt, că „majoritatea" se grăbeşte să corecteze excesul evident al lui „în general").

este vorba de clase şi nici una din ocurenţele de manifestare nu constituie „exemple", adică membri ai lor, lucru pe care îl voi arăta mai departe. Răspunsul este aşadar negativ, sau întrebarea este inutilă. Poziţiile uniform simetrice atribuite în schemele triunghiulare de mai sus modurilor de manifestare pot să pară contrare practicii curente. Pentru unii precum Souriau, Ingarden sau Urmson, literatura pare să fie în mod fundamental o artă a cuvîntului, în care scripţiunile, cînd ele există, nu sînt decît instrumente mnemotehnice în serviciul dicţiunii[7]. Pentru alţii, dimpotrivă, precum Goodman (am menţionat-o de curînd), forma autentică a operei literare este textul scris, şi ne amintim poate de devoţiunea scripturală pseudo-derridiană[8] a anilor şaptezeci, în care opera fiind destituită în profitul Textului, acesta se vedea identificat cu Scriitura, opusă Cuvîntului, cam ca Binele ,şi Răul. Acelaşi gen de dezbateri îi pune pe poziţii opuse pe cei, probabil majoritari, printre care Goodman[9], pentru care partitura nu este decît un mijloc de prescriere a execuţiilor, şi pe cei, dintre care un mare număr de profe-

Souriau defineşte literatura ca ,.arta sunetelor articulate": Ingarden (1965) stabileşte caprini nivel al „alcătuirii stratificate a operei literare" stranii constituit din *„linguistic soimdformations"*7 după Urmson (1977), literatura este o artă de performanţă în care textul scris nu este decît un fel de partitură. Pentru o critică a acestei poziţii, vezi Shusterman. 1984, cap. 3, „Tlie Ontological Status of the Work of Literature".

Pseudo, pentru că pentru Derrida însuşi, rai se pare, scriitura, ca *arhi-scriitură,* este prezentă în cele două moduri.

9 Dar şi anumiţi muzicieni, dintre care, de exemplu Rene Leibowitz, care susţine că „opera muzicală *nu există pentru nimeni* atîta vreme cît nu este executată, şi că doar execuţia face ca ea să existe, iar atunci, la fel de bine pentru auditor ca şi pentru interpret" (1971, p. 25); această formulă (subliniată de autor) mi se pare într-adevăr exagerată: o operă muzicală „există" cel puţin pentru autorul său, după cum spunea Schonberg, atunci cînd o compune; sînt de acord că existenţa ei pentru oricine nu este, mai apoi, decît virtuală cîtă vreme nimeni nu deschide partitura; dar trecerea de la potenţialitate la act nu depinde de o execuţie: ea va avea loc o dată cu prima lectură - pentru cine ştie să citească muzica, se înţelege, chiar dacă finalitatea muzicii este de a fi *ascultată* de toţi (inclusiv cei care n-o citesc), şi deci executată.

sionişti, pentru care „nimic nu înlocuieşte partitura[10]". Mi se pare că, de fapt, aceste relaţii funcţionale, la care voi ajunge mai tîrziu, sînt destul de variabile, în timpul istoric[11] şi spaţiul cultural colectiv şi individual, pentru a justifica o dispoziţie *a priori* simetrică, ce lasă deschisă libertatea alegerilor locale şi a evoluţiilor în toate sensurile. Idealitatea unui text literar sau muzical, a unei opere arhitecturale, coregrafice, culinare, de croitorie etc. nu este doar ceea ce este comun tuturor acestor execuţii sau tuturor acestor (de)notaţii, ci ceea ce este comun *tuturor manifestărilor sale,* prin execuţie sau prin (de)notaţie[12].

Cazul arhitecturii poate să pară paradoxal, pentru că arta aceasta, astăzi prevăzută cu sisteme de (de)notaţie destul de eficace pentru a permite o multiplicare indefinită a execuţiilor sale, nu exploatează niciodată această posibilitate în afara produselor cel mai devalorizate estetic (blocuri în serie) sau de ansambluri grupate constînd în mai multe edificii identice, precum cele două *Lake Shore Drive Apartments* sau cele două *Cominoinvealth Promenade Apartments* (acest proiect prevedea patru) de Mies van der Rohe la Chicago, sau cele trei *Silver Towers* de Pei la New York. Ne imaginăm cu greu construirea unei replici a *Seagram-uliri* sau a Muzeului Guggenheim. Dar existenţa acestor (de)notaţii permite cel puţin terminarea unei

'" Cuvinte auzite din gura lui Betsy Jolas. De asemenea, Pierre Boulez evocă frecvent patrimoniul muzical cu termenul de „bibliotecă"; se vorbeşte, de altfel, în mod curent de „literatura" unui instrument pentru a desemna repertoriul său.

[11] Goodman însuşi spune că „în cazul literaturii, textele (scrise) au *devenit* obiecte estetice primordiale astfel încît înlocuiesc execuţiile orale" (1968, p. 155, subliniat de mine), lucru care confirmă în mod suficient că ele nu au fost întotdeauna astfel şi nu exclude posibilitatea ca ele să înceteze la un moment dat să mai fie astfel.

[1] ^ în privinţa literaturii, Hegel admitea deja, desigur oarecum exagerat, că trăsătura de „simplu semn" a elementului verbal face să fie „indiferent pentru o operă poetică faptul de a fi citită sau ascultată" - şi chiar de a fi tradusă, sau „transpusă din versuri în proză" (1832, t. VIU, p. 16).

opere după moartea autorului ei, precum Arche de la Defense de Spreckelsen, sau, după cum am semnalat deja, reconstruirea identică după distrugere, ca în cazul pavilionului german din Barcelona. Cît despre caracterul unic al operelor de „haute couture" (de fapt, mi se spune, autorizate la o execuţie *după continent,* orice s-ar înţelege prin aceastăspecificare geografică mai degrabă incertă), el este dat în parte de o limitare voluntară ale cărei motive sînt evidente, şi în parte de caracterul autografic al acestei practici, fiindcă nimic nu împiedică, nu numai ca o artă să funcţioneze într-un regim pentru anumite opere şi în altul pentru altele, ci chiar ca o aceeaşi operă să fie autografică în unele dintre părţile ei şi alografică în altele: este evident cazul unei opere picturale comportînd o inscripţie verbală. Dacă ne gîndim numai la literatură, la coregrafie sau la muzică, putem presupune că toate execuţiile constau în performanţe, şi deci în evenimente, şi toate (de)notaţiile în obiecte materiale precum o pagină de manuscris sau tipărită. Dar acesta nu este bineînţeles cazul arhitecturii, al croitoriei, sau al bucătăriei, în care execuţiile constau în obiecte (mai mult sau mai puţin) persistente; şi, invers, o (de)notaţie poate lua aspectul unui eveniment, de vreme ce toate *script-urile* (reţete sau didas-calii, de exemplu) pot face obiectul unei prezentări şi a unei transmisii orale. Distincţia între execuţie şi denotaţie nu coincide, aşadar, deloc cu distincţia între obiecte (persistente) şi evenimente (efemere) şi putem încrucişa cele două categorii pentru a indica repartizarea (variabilă) a aspectelor[13] între cele două moduri de manifestare[14]:

1 T

[1] *i* Folosesc cu bună ştiinţă acest termen slab pentru a desemna diferenţa foarte relativă şi graduală, am văzut deja, dintre obiecte şi evenimente.

[14] Nu există nici o corespondenţă între practicile de manifestare aduse la acelaşi rang: fiecare listă este dată fără nici o ordine.

Mod Aspect "~~~~~\^	Execuţie	Denotaţie
Obiecte	Clădiri Grădini Mmcăruri Parfumuri Bijuterii	Scripţiuni Partituri *Script-wi* Planuri Formule
Evenimente	Dicţiuni de texte Dans Execuţii muzicale Performanţe teatrale	Dicţiuni de *script-uri*

Adaug că nici o practică nu este irevocabil destinată unui sistem dat de denotaţie: o limbă poate fi notată prin mai multe scrieri, simultane (precum sîrbo-croata în caractere latine sau chirilice) sau succesive (vietnameza adoptînd alfabetul latin), notaţia muzicală n-a încetat să evolueze din Evul

Mediu, diverse sisteme alternative au fost elaborate (cel puţin) de la Jean-Jacques Rousseau pînă în secolul al XX-lea, şi nimic nu ne opreşte, poate doar datorită comodităţii, să convertim o partitură într-o descripţie verbală de genul „do-do-do-re-mi..." (aceasta se numeşte a *solfegiu).* Este de ajuns să privim tablatura unei lăute din secolul al XVI-] ea pentru a observa un principiu de notaţie, prin digitaţie, total diferit de cel pe care îl avem acum.

Dar această descriere a sistemului *imanenţă-execuţie-(de)notaţie* este încă foarte sumară, fiindcă între imanenţa ideală şi fiecare din manifestările sale perceptibile se interpune inevitabil, chiar dacă uneori implicit, un lanţ întreg de opţiuni prescriptive care trebuie parcurse pentru a decide asupra alegerii unei manifestări, şi care se regăsesc aici, pentru cine vrea să o caracterizeze, prin numele de predicate descriptive. Fie o sonată de Scarlatti a cărei execuţie o programez pentru un concert: trebuie să optez între pian şi clavecin; dacă este clavecin, între doi (sau mai mulţi) clavecinişti; dacă este unul dintre ei, între mai multe instrumente singulare etc; acelaşi gen de opţiuni guvernează alegerea mai tîrziu, de exemplu, între diverse execuţii înregistrate; şi dacă mă las la voia întîmplării, opţiunile pe care nu mi le-am

asumat se concretizează, fără voia mea, în descrierea ce va urma a fi făcută execuţiei trase la sorţi: clavecinul şi nu pianul, Scott Ross şi nu Gustav Leonhardt etc. Acelaşi arbore de opţiuni ar conduce prescriptiv la alegere sau descriptiv la specificarea unei partituri. Aceeaşi situaţie ar fi ilustrată prin alegerea sau descrierea unei dicţiuni sau unei scripţiuni a unei opere literare, şi, în cele două cazuri, prima opţiune este între execuţie şi (de)notaţie. Intraţi într-un magazin unde se vinde „muzică", sub toate formele, şi cereţi fără alte precizări, „sonata *Clar de lună".* Inevitabil vi se va răspunde printr-o altă întrebare: „Disc sau partitură?" - englezul „întotdeauna practic" botează al doilea fel *sheet music,* muzică pe foi. Şi aceeaşi alegere s-ar impune într-un magazin unde s-ar găsi *în căutarea timpului pierdut* sub formă de cărţi şi de casete. Voi reveni mai tîrziu asupra acestui fapt universal al opţiunilor intermediare între imanenţă şi fiecare dintre ocurenţele sale singulare ale manifestării, a căror trăsătură cel mai puţin paradoxală nu este de a plasa între un individ ideal *{Căutarea...)* şi un individ material (exemplarul meu) o reţea întreagă de idealităţi abstracte şi generice (oral/scris, manuscris/ tipărit, romane/italic etc.) susceptibile de a se interpune, ca o sită indiferentă la ce filtrează, între mii de alte opere şi de milioane de alte exemplare. Dar trebuie mai întîi să justificăm (în sfîrşit) această calificare de „individ ideal", adică să privim modul de existenţă al obiectului de imanenţă alografică în sine.

Indivizi ideali

încă o dată, un astfel de „obiect" nu *există* nicăieri în afara minţii sau creierului aceluia care îl gîndeşte[15], şi o descriere

15 Menendez Pidal vorbea foarte îndreptăţit, referitor la tradiţiile orale. de un text în stare „latentă" între două actualizări vocale. Şi Zumthor, care relatează aceasta, adaugă cu justeţe că desigur această concepţie „se aplică la fel de bine tradiţiilor complexe, în care unele texte scrise sînt transmise prin voce" (1987, p. 160), adică, la urma urmei oricărei tradiţii textuale.

riguros nominalistă, aşa cum vrea să fie (exceptînd neglijenţa sau curtoazia) cea a lui Nelson Goodman, poate să-l lase la o parte considerînd opera alografică ca o simplă colecţie de ocurenţe sau de exemplare („replici") nu în întregime identice, dar pe care o convenţie culturală le stabileşte ca fiind echivalente din punct de vedere artistic. Este totuşi greu de precizat în ce constă această echivalenţă fără a recurge la vreo idealitate, fie şi sub denumirea de „proprietăţi constitutive", „de identitate literală" *(sameness ofspelling)* sau de „conformitate" *(compliance)* a unei execuţii cu o (de)notaţie, după cum este greu de stabilit echivalenţa funcţională a unui *r* apical şi a unui *r* uvular fără a recurge la obiectul tipic ideal care este fonemul francez *hi.* Este deci mai eficient să descriem situaţia presupunînd existenţa (ideală) a obiectului de imanenţă, obiect al gîndirii care defineşte exhaustiv ansamblul de proprietăţi comune tuturor manifestărilor. Principiul lui Occam nu interzice toate aceste „fiinţe ale raţiunii", ci doar pe cele de care în mod rezonabil putem să ne lipsim, dar, după părerea mea, nu astfel stau lucrurile cu cel din urmă.

Acest tip de obiect prezintă din cîte se pare trei paradoxuri care au atras atenţia, toate trei, lui Husserl - atenţie legitimă de vreme ce autorul volumului *Experienţă şi Judecată* este oarecum promotorul noţiunii de idealitate (încă o dată mai cuprinzătoare decît cea de concept) sub care stau după opinia mea (şi a lui) operele alografice[16].

Primul paradox ţine de caracterul presupus „obiectiv", sau cel puţin comunicabil, al unui obiect a cărui

existenţă pur mentală, chiar strict neuronală, pare închisă în limitele unui subiect individual. Nu m-aş expune ridicolului de a asuma această problemă, numită a relaţiilor între „noematic" şi „noetic", pe care Husserl, după Edie, o rezolvă prin a sa „teorie a conştiinţei transcendentale". Remarc numai că el priveşte toate idealităţile şi nu doar idealităţile artistice. Fiecare ştie doar ce are el „în minte" cînd gîndeşte conceptul de triunghi, sau textul *Moartea amanţilor* dacă îl cunoaşte pe de rost, dar n-o „ştie" atunci cînd operează, fără să se gîndească, o iteraţie sau o reproducere *mutatis mutandis.* Aceste evenimente subiective, conştiente sau inconşti-

[16] Vezi Edie 1975.

ente, pot fi, după opinia mea, descrise ca tot atîtea manifestări aparţinînd unui al treilea mod, al cărui versant neuronal ne este (pentru moment) inaccesibil, şi al cărui versant psihic ia cînd forma unei execuţii silenţioase (cînt *Sub clar de lună,* recit *Moartea amanţilor* „în gînd", şi poate puţin solicitîndu-mi coardele vocale), cînd cea a unei notaţii imaginare („văd" o partitură sau o pagină tipărită). Manifestări de uz intern şi pur individual, dar suficiente ipotetic supravieţuirii unei opere, şi necesare în absenţa altora. Mi se pare, într-adevăr, că o operă alografică ce nu mai cunoaşte *nici* o manifestare de nici ur. fel (nici execuţie, nici denotaţie) nu ar mai avea din acest moment nici o imanenţă, de vreme ce imanenţa este proiecţia mentală a cel puţin unei manifestări. (I-ar rămîne eventual acest alt mod, mai indirect, pe care îl voi numi transcendenţă şi de care ne vom ocupa mai tîrziu: de exemplu, o reproducere a unui tablou distrus între timp.) Dar o „manifestare mentală" precum faptul de a cunoaşte pe de rost un text literar sau o compoziţie muzicală ar fi cu siguranţă suficientă, după cum vedem în *Farenheit 451,* iar limitele unei astfel de conservări nu depind decît de memoria şi de supravieţuirea subiectului. Se povesteşte că Mozart, după ce a audiat o singură dată *Miserere* de Allegri la Capela Sixtină, s-a întors acasă şi a notat fără nici o greşeală textul acestei opere. Se spune, de asemenea, că tînărul Racine, la Port-Royal, săturîndu-se să-şi tot vadă confiscate succesiv toate exemplarele din *Teagene şi Haricleea,* a ajuns să memoreze integra': acest lung roman prea puţin jansenist[17]. Acelaşi Racine spunea mai tîrziu, cum ştie oricine: „Tragedia mea este gata, trebuie doar să o scriu", iar eu am auzit un artificier spunînd (pirotehnia fiind aşadar o artă alografică): „Focul de artificii e gata pregătit în mintea mea, nu mai contează dacă se face sau nu în seara aceasta." Desigur nu voi epuiza acest fel de folclor, amintind încă o dată, citîndu-l pe Adorno[18], spusele lui Schonberg, care era compătimit că nu-şi auzise niciodată operele fiindcă nu-i fuseseră încă interpretate: „Le-am auzit cînd le-am scris" (şi poate că audiţia de acest fel era cea mai îmbucurătoare pentru cel care declara într-o zi: „Muzica mea nu este

*' *Memoires* de Louis Racine. [18]Adoraol963, p. 267.

modernă, ea este doar prost interpretată"). Dar să revenim la Mozart: între ce auzise el la Sixtină şi ce a notat el pe o partitură, se interpune din nou cu necesitate o operaţie de reducţie, deoarece el nu putea (şi nici nu-l interesa desigur) să noteze *tot* ce auzise, ci numai „proprietăţile constitutive" ale operei, neglijîhd pe cele de execuţie. Faptul că era conştient (probabil) de aceste proprietăţi constituie o manifestare subiectivă a lor, dar aceste proprietăţi, ele însele, transferabile sau convertibile de la execuţia din Capela Sixtină la partitura mozartiană, sînt în acest sens transcendente spiritului şi creierului lui Mozart, şi deci *în acest sens* obiective.

Al doilea paradox ţine de statutul temporal al idealităţilor alografice. Husserl distinge două feluri de idealităţi: unele, numite „libere" sau „absolute", precum cele ale geometriei, au o existenţa atemporală, sau „omnitemporală"; celelalte, numite „înlănţuite", sînt supuse contingenţei istorice, pentru că ele au cel puţin o dată de naştere: este cazul obiectelor „culturale", adică al producţiilor umane, din care fac parte, în mod evident, operele artistice. Dacă, de exemplu, conceptul de triunghi este atemporal, conceptul de roabă sau textul *Mănăstirii* nu sînt, bineînţeles, astfel.

Această evidenţă nu mi se pare absolut simetrică: admit că au existat întotdeauna, cel puţin de cînd e lumea lume (înainte de data aceasta nu răspund de nimic) obiecte triunghiulare, dar se pare că menţionatul concept de triunghi, oricît de transcendent ar fi el, nu exista înainte ca un creier uman (sau de alt fel?) să ajungă să-l inventeze. în acest sens, exceptînd ipoteza teologică, toate idealităţile sînt temporale, chiar dacă gradele lor de vechime sînt extrem de inegale. Ceea ce le diferenţiază din acest punct de vedere, este mai degrabă statutul temporal al obiectelor cu care au legătură: conceptul de triunghi, „născut" probabil într-un anume moment din istoria omenirii, se referă la realităţi fizice pe

care le putem califica, cu rezerva mai sus menţionată, drept omnitemporale, precum relaţia vizibilă (pentru noi) între trei stele de pe firmamentul nostru. Conceptul de roabă s-a născut (aproximativ) în acelaşi timp cu prima roabă, iar caracterul istoric (dacă nu vîrsta precisă) a clasei de obiecte pe care o defineşte

face parte mai mult sau mai puţin din intensiunea sa[19]. Textul *Mănăstirii* prezintă aceeaşi particularitate, care nu pretinde a fi o idealitate temporală cît a fi o idealitate relativă la un obiect istoric *{Mănăstirea* însăşi).
Dar tot ce se naşte poate să moară. Vor exista probabil întotdeauna obiecte triunghiulare, dar dacă omenirea (şi orice altă specie gînditoare) piere într-o zi, dispariţia oricărui organ capabil să gîndească lucrul acesta va antrena, cred, oricare ar fi transcendenţa sa în raport cu actualizările sale subiective, moartea conceptului de triunghi. în ziua în care nu vor mai exista roabe, nici chiar într-un muzeu de arte şi meserii, conceptul de roabă ar putea probabil să supravieţuiască şi, o dată cu el, posibilitatea de a executa acest drăguţ vehicul; dar încă o dată nu dincolo de dispariţia speciei gînditoare. Cît despre textul *Mănăstirii,* el nu ar supravieţui dispariţiei tuturor manifestărilor sale, inclusiv cea care ar constitui ultima memorizare integrală ipotetică a sa („Un bătrîn care moare..."). Din cele o sută de tragedii scrise de Sofocle, nu mai „posedăm" decît şapte, dintre care cîteva exemplare au fost conservate prin intermediul unei antologii. Pentru celelalte, „pierdute" astăzi, textul (ideal) nu este prezent, nici efectiv, nici potenţial, în nici o conştiinţă. în lipsa vreunei manifestări accesibile, aceste texte sînt deci moarte pentru moment. Moarte pentru totdeauna, ar întreba Proust? Dacă toate exemplarele sînt efectiv „distruse", adică transformate în cenuşă, sau in orice altceva ilizibil, da. Dacă un exemplar al uneia dintre ele, astăzi inaccesibil şi prin urmare neproductiv de nici o imanenţă textuală, ar fi într-o zi exhumat, textul său ar reînvia cu condiţia ca un individ gînditor să fie încă, din nou, capabil să-l citească - fapt care presupune desigur mai multe condiţii. Exemplarul unic al Codului lui Hammurapi, pierdut timp de secole, apoi regăsit în 1901, conţinea un text virtual, care n-a revenit la existenţa sa ideală şi la *acţiunea* sa de text decît în ziua în care a fost

1" Credeam că iau un exemplu simplu, dar îmi dau seama cam tîrziu că au existat în fiecare epocă, roabe şi roabe; precizez prin urmare că mă gîndeam la roaba „modernă", sau brancardă cu o roată.

descifrat[20]. în concluzie, existenţa unui obiect de imanenţă ideal are două condiţii necesare (a căror reuniune este o condiţie suficientă): existenţa unei manifestări şi cea a unei inteligenţe capabile să opereze reducţia acesteia. Persistenţa ei - sau intermitenţa ei - temporală depinde în mod absolut de această conjuncţie.
Al treilea paradox este de ordin (onto)logic, şi ţine de faptul că obiectele de imanenţă alografice sînt, nu „universali" precum conceptele, ci *indivizi* ideali.
Distincţia între obiecte „reale" (fizice) şi obiecte ideale nu coincide, într-adevăr, cu cea între indivizi şi entităţi abstracte: există indivizi reali, precum această masă, sau această ocurenţă a cuvîntului *masă* şi universali ideali, precum conceptul de masă, dar există de asemenea indivizi ideali, sau idealităţi singulare precum cuvîntul (francez) *table* sau fonemul (francez) *Ixl.* „Foneme, morfeme, cuvinte nu sînt universali, ci indivizi. Nu există decît un fonem /p/ în engleză, şi cu toate că se caracterizează prin identitate şi repetabilitate şi că este în consecinţă o entitate ideală şi nu un sunet empiric real, el nu este un concept general [...]. *Mutatis mutandis,* am putea spune acelaşi lucru despre morfeme şi cuvinte. Trebuie astfel, pe urmele lui Husserl, să admitem *indivizi ideali* (precum elementele constitutive ale limbajului) cît şi *universali ideali. "*[21] Pentru a preveni acuzaţiile din partea nominaliştilor provocate de orice admitere de entităţi ideale, Edie adaugă prudent: „Husserl nu cade totuşi în platonism, de vreme ce analiza lui nu acordă nici un loc *universalilor reali",* adică Ideilor care duc o existenţă divină în Cerul platonician. Putem reprezenta această combinare a categoriilor prin tabelul următor:
2" Asupra necesităţii a ceea ce se numeşte *implementation* sau *activation* a operelor, vezi Goodman 1992.
[2]* Edie, p. 120, vom reţine că la sfîrşitul acestui articol, autorul apropie teoria husserliană a indivizilor ideali de noţiunea

goodmaniană de operă alografică, observînd „convergenţa celor două căi care îşi au punctul de plecare în concepţii radical opuse despre natura idealităţii". Nu ştiu dacă Goodman (sau Husserl) apreciază mult această apropiere, pe care eu o găsesc foarte relevantă.

Obiecte	Generice	Individuale
Ideale	A Conceptul de masă	B Cuvîntul *masă*
Reale	D Ideea platoniciană de masă	C Această masă, sau această ocurenţă a cuvîntului *masă*

Să admită exclusiv conţinutul căsuţei C este propriu nominalismului, D platonismului, sau, în termeni medievali, „realismului", să admită A şi C este poziţia „conceptualistă" pe care fiecare o adoptă de fapt, în afara disputelor de şcoală. De acum încolo vom lăsa goală căsuţa D, a cărei populaţie mi se pare totodată inactivă şi mitică. Chestiunea care rămîne deschisă, în ciuda încurajantei garanţii oferite de Husserl, este cea a legitimităţii noţiunii de individ ideal (căsuţa B) şi a eventualei sale aplicări la operele alografice.

Am completat cele trei căsuţe (utile) ale tabelului cu exemplele sugerate de definiţia (a lui Husserl *via* Edie) entităţilor lingvistice drept idealităţi singulare, dar interpunerea unui „cuvînt" între concept şi obiectul fizic riscă să încurce lucrurile. Prin urmare voi omogeniza exemplele mele în felul următor:

Obiecte	Generice	Individuale
Ideale	A Conceptul de cuvînt	B Cuvîntul *masă*
Reale		C Această ocurenţă a cuvîntului *masă*

Aranjarea în tabel şi traseul adoptate, care acceptă conceptul ca punct de plecare, pot părea puţin „idealiste" în raport cu desfăşurarea obişnuită a experienţei, dar alegerea lor se va justifica, sper, în continuare; cea a obiectelor lingvistice este dictată pentru moment de faptul că limbajul este modelul prin excelenţă

al unui sistem în care se impune noţiunea de indivizi ideali: dacă nu ar fi fost vorba decît de obiecte extralingvistice, tabelul s-ar reduce, de exemplu, la conceptul de masă şi la obiectul fizic „această masă". Acest al doilea tabel poate deja să arate faptul că relaţia logică între B şi C nu este de acelaşi ordin precum aceea între A şi B - am putea chiar spune cu brutalitate că *nu* este o relaţie logică (ci practică). într-adevăr, A este faţă de B într-un raport de incluziune logică (B este un caz particular, sau un exemplu al lui A), dar C nu este faţă de B într-un raport de acest fel: C nu este un caz particular ci o materializare a lui B. Diferenţa poate să pară inconsistentă, pentru că putem aproape la fel de bine să spunem că masa aceasta este o materializare a conceptului de masă, sau că ocurenţa aceasta a cuvîntului *masă* este un caz particular al acestui cuvînt. *Aproape* la fel de bine, dar nu *foarte* bine; o descriere în termeni extensionali ar trebui să ajute la clarificarea lucrurilor: conceptul de cuvînt defineşte o clasă al cărui cuvînt (ideal) *masă* este în mod clar un membru, dar cuvînrul (ideal) *masă* nu este o clasă pentru care o anumită ocurenţă să constituie un membra, fiindcă ocurenţa aceasta de fonem nu este un fonem, ci un act fonetic însărcinat să materializeze o entitate fonematic ideală. Altfel spus, înlănţuirea de incluziuni logice care pleacă de la clasa fonemelor şi care trec (de exemplu) prin sub-clasa fonemelor franceze (etc.) se opreşte la fonemul *M,* care nu mai conţine nici un caz particular continuînd să aparţină clasei fonemelor, fiindcă o ocurenţă a fonemului *nu* este un fonem.

Am ales pentru completarea tabelului meu o serie *(conceptul de cuvînt - ocurenţă a cuvîntului)* mai curentă şi mai grăitoare decît o serie mai tehnică *conceptul de fonem -fonem - ocurenţă a fonemului,* dar ea se dovedeşte *prea* grăitoare, adică echivocă, deoarece cuvîntul *cuvînt,* ca aproape toate cuvintele uzuale (netehnice) desemnează cel puţin două lucruri foarte distincte: fie cuvinte-ocurenţe („Sînt zece

mii de cuvinte în acest articol"), -fie *termeni* ideali susceptibili de ocurenţe („Este de zece ori cuvîntul *masă* în acest articol"). Or, în mod evident, „cuvîntul *masă"* din tabelul meu vrea să fie un termen ideal. Propun deci o nouă versiune, mai univocă, a acestui tabel:

130

Opera artei

Obiecte	Generice	Individuale
Ideale	A Clasa termenilor	B Termenul *masă*
Reale		C ■ Această ocurenţă a termenului *masă*

în care apare, desigur, în evidenţă faptul că o ocurenţă (sau manifestare) a termenului nu este un termen, şi prin urmare, nici un membm al clasei termenilor. Din nou, o înlănţuire de incluziuni logice care ar putea cuprinde, de exemplu, în genul termenilor şi termenul francez *masă,* specia termenilor francezi, familia termenilor francezi feminini etc, se opreşte la acest obiect logic indivizibil în extensiune, care deci nu mai este o clasă admiţînd în sînul ei indivizi de acelaşi fel, ci un individ ideal ultim şi indivizibil[22] din punct devedere logic dar apt de a fi materializat de către un număr nedefinit de ocurenţe sau exemplare ale manifestării, care vor fi de asemenea indivizi, de data aceasta materiali, sau fizici.

Categoria terminologică aptă să desemneze această opoziţie cel mai bine este desigur cuplul peircian *type/token,* tradus în general prin *tip/ocurenţă,* sau (mai specific în legătură cu manifestarea printr-un obiect fizic) *tip/exemplar*[2]^. Dar cuvîntul „ocurenţă" devine aici (exceptînd menţionarea expresă) puţin derutant, deorece el poate evoca (cum pare s-o facă în cazul lui Goodman) apartenenţa la o clasă.

Token-ii lingvistici

„Dacă dispunem de o serie de termeni într-o ierarhie a genurilor şi a speciilor subordonate, numim individ fiinţa reprezentată prin termenul inferior al acestei serii, care nu mai desemnează un concept general şi nu mai comportă diviziune logică" (Lalande, *s.* v. „Individ").

" Reamintesc că Goodman respinge această categorie ca „mod de a vorbi puţin riguros"(1968, p. 209, n. 3), preferind să trateze aşa-numitele „ *tokens "* ca pe nişte *„replici* ale unora după celelalte"; dar el defineşte tipul ca „universalul sau clasa ale căror mărci (ocurenţe) sînt exemple sau membri". Această definiţie mi se pare complet eronată, am spus-o şi voi mai reveni asupra acestui lucru, astfel încît punctul de vedere nominalist se exercită aici greşit.

Imanenţă şi manifestări

131

sau de alt fel, sînt doar manifestări, adică execuţii, în sensul larg. Bineînţeles că putem să spunem, din nou, că fabricarea unei mese este execuţia conceptului de masă dar, cu siguranţă, nu este expresia cea mai justă: conceptul de masă (clasa meselor) cuprinde din punct de vedere *logic* toate mesele, fonemul *hi* nu cuprinde din punct de vedere logic manifestările sale care, în plus, *nu* sînt foneme, ci sunete. Cît despre cuvîntul „exemplar", el prezintă inconvenientul suplimentar că poate fi confundat cu cuvîntul „exemplu", şi voi reveni asupra acestui lucru. De aceea mi se pare că traducerea cea mai puţin dăunătoare este cu siguranţă *manifestare,* de unde, cînd este necesar, *ocurenţă* (sau *exemplar) a manifestant*

După cum probabil s-a înţeles deja, obiectele de imanenţă alografice sînt şi ele, pentru mine, ***tipuri,*** iar obiectele lor de manifestare *token-i,* şi deci, ocurenţe sau exemplare ale manifestării. Pentru a reveni pe acest teren fără a pierde din vedere problematica mai generală a idealităţilor singulare, propun două modalităţi noi (şi ultime) de a completa tabelul deja utilizat:

Obiecte	Generice	Individuale
Ideale	A Poeme	B *Moartea amanţilor*
Reale		*C* Acest exemplar din *Moartea amanţilor*

sau:		
Obiecte	Generice	Individuale
Ideale	A Lieduri	B *Moartea şi Tînăra Fată*
Reale		C Această execuţie din *Moartea şi Tînăra Fată*

Apare astfel clar, sper, că, dacă *Moartea amanţilor* aparţine clasei poemelor, iar *Moartea şi Tânăra Fată* clasei liedurilor (fiindcă cine spune „poem" spune poem-tip, şi cine spune „lied" spune lied-tip), un anumit exemplar singular al primului şi o anumită execuţie singulară a celui de-al doilea nu aparţin acestora (din acelaşi motiv), şi nu pot fi desemnate astfel decît prin metonimie[24]. Din nou o înlănţuire logică de incluziuni precum: „opere literare - poeme - sonete - sonetele lui Baudelaire - *Moartea amanţilor",* sau „compoziţii muzicale -lieduri - lieduri de Schubert - *Moartea şi Tînăra Fată",* se opreşte cu necesitate la acest ultim obiect, „sub" care nu mai stau „opere literare" sau „compoziţii muzicale", ci exemplare (sau execuţii) ale operelor literare ori execuţii (sau exemplare) ale operelor muzicale, care, neaparţinînd (logic) clasei „operelor literare" sau „operelor muzicale", nu pot sa *aparţină* subclasei pe care ar constitui-o (dar nu o constituie) *Moartea amanţilor* sau *Moartea şi Tînăra Fată.* într-adevăr, ele nu pot să aparţină unei subclase fără să aparţină acestei clase, unei specii fără să aparţină acestui gen: ca să fii un teckel, trebuie să fii un cîine. *în acest sens,* nimic nu aparţine acestor opere şi tocmai aceasta le defineşte, în ciuda idealităţii lor, drept indivizi. Spun „în ciuda", pentru că această constatare se loveşte (în orice caz la mine) de credinţa spontană că nu există indivizi decîi materiali, sau că, în afara obiectelor materiale, nu pot exista decît „abstracţiuni". Nu ştiu (şi nici nu mă interesează) dacă Husserl a fost primul mare filosof care a admis existenţa idealităţilor singulare, dar am văzut că definiţia logică a termenului „individ" în bunul *Vocabular* al lui Lalande nu o exclude deloc - ceea ce o implică. Lalande adaugă la definiţia deja citată: „Putem exprima aceeaşi proprietate spunînd că individul este subiectul logic care admite predicate şi că nu poate fi el însuşi predicatul altuia." într-adevăr, putem spune literal că un sonet este un poem şi că *Moartea*

-[4] Vezi Stevenson 1957, care admite de altfel mai uşor acest dublu

amanţilor este un sonet, însă nu fără metonimie[25]: „Acesta este o *Moarte a amanţilor",* desemnînd un exemplar al acestui poem. Un exemplar din *Moartea amanţilor* nu este o *Moarte a amanţilor* pentru că un exemplar din poem nu este un poem. Un individ este ceea ce, din punct de vedere logic, este ultim în genul său, *Moartea amanţilor* este un individ (ideal) pentru că este ultim în genul poemelor. „Dincolo" de aceasta începe un alt gen (o altă clasă), cea a exemplarelor de poeme[26].

Altfel spus, cu toată apropierea celor doi termeni, *un exemplar* (al manifestării) *nu este un exemplu;* sau, mai exact, un exemplar nu este un exemplu *al tipului său.* Dacă un tip este un exemplu al clasei de tipuri căreia îi aparţine *{Moartea amanţilor* este un exemplu de poem), el însuşi ca individ nu comportă mai multe exemple decît poate avea un individ fizic (această masă nu are exemple), ci exemplare ale manifestării (indivizii fizici, precum această masă, sau *Gioconda,* nu au nici exemple, pentru că sînt indivizi, nici exemplare pentru că sînt deja fizici[27]). Am precizat „al tipului său", pentru că un exemplar poate fi al multor lucruri - dar nu al tipului său. Astfel, acest exemplar din *Florile răului* este un exemplu de carte, un exemplu de paralelipiped, un exemplu de obiect cîntărind 400 de grame etc, iar în particular el este un exemplu (adică un membru al clasei) al exemplarelor din *Florile răului.*

în concluzie, şi ca să scăpăm odată de acest cartof care frige: dacă am fixa la începutul lanţului de incluziuni clasa, nu a poemelor, ci a exemplarelor de poeme, apoi subclasa exemplarelor de sonete, apoi sub-subclasa exemplarelor din sonetele lui

[25] Existenţa acestor metonimii de la tip la exemplar, care sînt, ca toate figurile, distorsiuni (tolerate) în raport cu logica, poate să antreneze enunţuri evident absurde, precum „Wilhelm Kempff a interpretat în viaţa sa 32000 de sonate de Beethoven"; dar absurditatea, mai puţin evidentă, a enunţului *„Mănăstirea din Panna* este în salon" este de fapt de acelaşi ordin.

[2]" Această clasă comportă şi ea lanţul ei de incluziuni: exemplarele din această ediţie - exemplarele din acest tiraj etc.
[2]' La fel se petrec lucrurile cu fiinţele omeneşti, care sînt între altele indivizi fizici, dar acest punct depăşeşte subiectul nostru.

Baudelaire, „ierarhia" logică, cum spune Lalande, ar putea în fine, să coboare pînă la *acest* exemplar din *Moartea amanţilor*[28]. Dar de data aceasta, ceea ce ar fi exclus din lanţ, ar fi *Moartea amanţilor,* fiindcă acest poem (tip) nu aparţine clasei exemplarelor sale, şi de alfel nici exemplarelor a nimic altceva. Se vede probabil acum de ce am alcătuit tabelul meu în acest fel: fiindcă alegerea clasei iniţiale determină întreaga înlănţuire; dacă pornim de la clasa „exemplare", putem să mergem pînă la acest exemplar (sau altul); dacă pornim de la clasa „poeme" putem merge pînă la acest poem (tip). Termenul *tip* este aşadar un fel (cel mai expeditiv, cu condiţia să cădem de acord asupra acestui lucru[29]) de a desemna indivizi ideali.
Există totuşi situaţii în care o operă alografică nu constă într-ura tip individual, ci în mai *multe* - prin definiţie diferite între ele, fiindcă „mai multe" idealităţi identice nu ar reprezenta decît una. Este vorba despre cazurile, mai numeroase decît bănuim, în care o operă, are mai multe „versiuni" pe care le socotim totuşi versiuni ale *aceleiaşi opere:* de exemplu, *Cîntecid lui Roland, Ispitirea Sfîntului Anton* sau *Petruşka.* Aceste cazuri respectă evident principiul nominalist stabilit de Goodman pentru literatură, conform căruia o operă *este* textul său, fiindcă majoritatea textelor (şi a partiturilor) ne obligă să disociem cît de cît şi, deci, să distingem opera şi al „său" (aici unul dintre) obiect(ele) de imanenţă. Ne vom ocupa mai tîrziu de această formă de transcendenţă, dar trebuie să reţinem de pe acum că ea nu aduce nici o obiecţie principiului *nostru* conform căruia un obiect de imanenţă alografică, sau *tip,* este întotdeauna

28 Această ipoteză nu este deloc fantezistă: un magazioner şi, în anumite privinţe, un librar sau un bibliotecar, au de-a face mai degrabă cu exemplare decît cu opere. Cînd căutăm un exemplar din *Mănăstirea din Parma,* trebuie să-l căutăm (de exemplu) printre exemplarele romanelor lui Stendhal. Dar profesioniştii disting curent „titlurile" (tipurile) „volumelor" (exemplare): „Am în depozit 300.000 de volume ce reprezintă 30.000 de titluri." în termeni literari, *Mănăstirea* este un individ, dar în termeni (metonimici) de stoc. ea formează o clasă de, de exemplu, zece volume.
^^ în concurenţă, în alte cîmpuri, cu cel de *model:* în „ maşina 2 CV este în garaj", maşina „2 CV" desemnează un exemplar; în „maşina „2 CV" nu are radiator", un model, adică un tip industrial.

un individ ideal: considerăm că aici nu este un individ, ci dimpotrivă, de data aceasta o *clasă* (de tipuri), nu obiectul de imanenţă „textul manuscrisului din Oxford", „versiunea 1849 a *Ispitirii"* sau „versiunea 1911 a *Petruşkăi",* ci opera (plurală) *Roland, Ispitirea* sau *Petruşka,* clasă a textelor literare sau muzicale, a cărei fiecare versiune, fiind un text, este un membru, sau un exemplu (dar nu un exemplar). O locuţiune distributivă precum „o *Mănăstire din Parma"* nu poate - fi literală, desemnînd un exemplar din această operă cu text (aproape) unic, însă „un *Cîntecul lui Roland"* pentru a desemna unul din *textele lui Roland* este perfect potrivită. Aceste opere, dintre care fiecare este o clasă de tipuri, pot fi calificate, după cum propune Stevenson, drept *megatipuri* - sau şi mai bine, dacă ne asumăm riscul acestui barbarism, drept *arhitipuri.* Nu voi abuza însă de acest termen.
Aceste pluralităţi de imanenţă - pe care nu trebuie să le confundăm cu multiplicităţile manifestării - nu sînt proprii regimului alografic: operele autografice multiple, precum *Gmditond* sau *Melancolia,* imană şi ele, după cum am văzut, în mai multe obiecte, obţinute prin amprentă, iar operele autografice plurale, precum *Binecuvîntarea,* în mai multe obiecte obţinute prin (auto)copiere. Ceea ce este propriu operelor alografice este posibilitatea pentru unii de a avea mai multe obiecte de imanenţă *toate ideale.* Aceasta le atribuie denumirea de „arhitipuri": fiindcă *Gînditorul* care nu imanează în tipuri, nu poate fi (cel puţin literalmente) calificat drept arhitip. Dacă putem vorbi de arhi- în cazul său, atunci este mai degrabă arhi-sculptură.

Principiul de individuaţie

Definiţia obiectului de imanenţă ca tip ideal individual, ultim din punct de vedere logic, dincolo de care orice specificare suplimentară nu poate fi decît o trăsătură a manifestării, este deci, sper, acum certă. Mai puţin garantat este însă *principiul de*

individuaţie a tipului, altfel spus, punctul în care se opreşte de fiecare dată înlănţuirea logică a ierarhiei în clase şi subclase, în genuri şi specii. Acest principiu, mi se pare, este variabil în funcţie de practici, adică totodată în funcţie de artele şi uzanţele sau convenţiile adoptate pentru fiecare dintre ele de către

un stadiu al culturii.
în literatură, de exemplu, lucrurile sînt destul de simple, pentru că nivelul ultim este clar definit de către lanţul verbal (lexical) care determină un text Fie o schemă formală precum sistemul de rime *a b b a, a b b a, c c, d e e d* (sau *d e d e):* această schemă determină ceea ce în mod tradiţional numim un gen, cel al sonetului, apt de un număr infinit de tipuri individuale diferite. O condiţie suplimentară precum *versuri de douăsprezece picioare* determină specia sonetelor în alexandrini, fără a defini în plus un tip individual. O schemă gramaticală poate să restrângă şi mai mult cîmpul specific fără a atinge nivelul individual. Fie, pentru un anumit prim vers, schema *verb la imperativ - adjectiv - exclamaţie - adjectiv posesiv feminin - substantiv feminin - conjuncţie de coordonare - imperativ reflexiv - adverb comparativ - adjectiv;* ea poate fi respectată (şi de data aceasta individuată) de către primul vers din *însemnare:*
Durere, fii cuminte şi nu-ţi ieşi din fire sau la fel de bine într-o variaţie oulipoidală: *Duzină, fii murdară şi te chirceşte iară.*
La fel, o schemă tematică precum cea din romanul poliţist clasic („Se comite o crimă, un poliţist face ancheta şi sfîrşeşte prin a demasca vinovatul") este susceptibilă de un număr infinit de specificări care nu se vor opri decît cînd va fi stabilit un lanţ verbal singular precum textul din *Zece negri mititei.*
Putem deci spune că principiul de individuaţie al unui text este dat de determinarea lanţului lexical, chiar dacă actul producerii nu urmează în general procesul specificărilor progresive indicat mai sus[30].
Odată fixat acest lanţ, toate specificările suplimentare, precum
[30] El *poate* să-l urmeze, de exemplu, cu un *cadavre exquis* suprarealist, în care hazardul este însărcinat să completeze şi deci să individueze o schemă precum *substantiv - adjectiv - verb - substantiv - adjectiv.*

„recitat cu accentul din Agen" sau „imprimat în garamond corp 8", nu pot fi decît „proprietăţi contingente", sau trăsături ale manifestării. Acest principiu rigid ar putea, se pare, să cunoască cel puţin o mlădiere, care ar transforma acest tip în arhitip: dacă apreciem că *înseninare* sau *Zece negri mititei* rămîne el însuşi odată tradus în altă limbă şi poate deci să consiste în mai multe (şi să constituie o clasă de) tipuri. Dar această poziţie, şi voi reveni asupra acestui lucru, mi se pare de nesusţinut: arhitipul în acest caz nu este textul ci *opera,* considerată (dacă vom conveni aceasta) ca fiind capabilă să rezide din mai multe texte în mai multe limbi. Fiecare din aceste texte, sau lanţuri lexicale, rămîne un tip individual şi ultim din punct de vedere logic. în schimb, nivelul de individuaţie poate fi coborît excepţional, atunci cînd un autor specifică de exemplu o poliţă tipografică sau o culoare de imprimare. în aceste cazuri rare şi nu întotdeauna respectate de editorii postumi (voi reveni şi asupra acestui lucru) tipul este definit la un nivel infralingvistic.
în muzică, multiplicitatea parametrilor de 'sunet face convenţia de individuaţie în general mai liberă şi mai fluctuantă. O schemă sintagmatică („formală") precum A (A') B A care este cea a unui număr mare de melodii nu determină în mod manifest decît un gen (cel al liedului sau al „anatolei" jazzistice). Această repartiţie se impune atît de mult în sistemul tonal standard încît o indicaţie armonică precum „A pe tonică, B pe dominantă", abia dacă determină o specie. O indicaţie cu privire la tonalitate determină o specie precum cea a „liedurilor în fa" sau cea a „liedurilor în sol". Ceea ce poate determina un tip individual este, de exemplu, fraza A din *Sub clar de lună,* definită printr-o succesiune de intervale, *tonică - tonică- tonică- secundă - terţă - secundă - tonică - terţă - secundă - secundă - tonică,* eventual specificată prin valori relative de durată (patru negre, două albe, patru negre, o rondă[31]).
în general, acest tip de definiţie deschide drepturi de autor protejate şi acesta este motivul pentru care un muzician de jazz ca Charlie Parker adesea nu împrumuta din temele standard, schimbîndu-le titlurile, decît structura lor armonică, susceptibilă de multiple individuaţii melodice, şi (din acest motiv) neprotejate. Dar cu un pic de ureche muzicală şi de educaţie putem recunoaşte *Cherokee* în *KoKo,* sau / *Got Rhythm* în *Constellation.*

Specificarea prin tonalitate, în ocurenţa do major, este deja mai facultativă: *Sub clar de lună* în sol major (sau în do minor etc.) va rămîne evident recognoscibilă, şi nu va fi considerată ca o „transpoziţie" decît în raport cu o definiţie mai strictă care nu se aplică aproape deloc cîntecelor populare. Operele „marelui repertoriu" al muzicii clasice sînt, în general, definite prin tonalitate: se concepea cu greu interpretarea simfoniei *Jupiter* în sol sau în la; dar operele vocale admit, în mod tradiţional, transpoziţia pentru a se adapta la mai multe registre: un bariton nu cîntă un lied în aceeaşi

tonalitate ca un tenor şi foarte rar se pune problema de a şti care era aceea a partiturii originale (voi evoca mai tîrziu cîteva excepţii). Chiar în muzica instrumentală, nivelul de specificare al tipului poate să varieze: oricine ştie că Johann Sebastian Bach, care a scris tocate şi partite pentru *clavecin* (a le interpreta la pian este deja un fel de transcriere), lasă nedeterminată opţiunea instrumentală pentru al său *Clavecin bine temperat* şi, chiar mai mult încă, pentru *Arta fugii.* Asta înseamnă să ridici nivelul de individuaţie, dar nimic nu ar interzice şi coborîrea lui, în mod pervers, sub uzanţe, compunînd o sonată pentru pianină. Şi să nu uităm că timpii de execuţie sînt foarte divers (chiar deloc) prescrişi, exceptînd indicaţia metronomică; dar pentru aceasta trebuie să ştii să citeşte scara metronomului, competenţă pe care unii i-o neagă lui Beethoven. Se ştie, de asemenea, că valoarea de referinţă a diapazonului nu este de o stabilitate foarte sigură.

Definim deci „individul" muzical cu o precizie foarte variabilă, după cum putem şi/sau credem că trebuie să-l definim-[52]. Rămîne ca executantul să-şi (nu poate să nu) individueze execuţia, şi în general cu mult dincolo de ceea ce îi este indicat: nimeni nu poate prescrie (nici chiar uneori să definească) timbral unei voci şi, invers, nici un pianist nu poate să interpreteze sonata *Hammerklavier* pe un pian în general, nici chiar pe un Steinway

La fel, un autor poate să specifice *dale de marmură* sau *dale de marmură de Carrara; perete de sticlă fumurie* sau *perete de sticlă fumurie din cutare epocă si de o anumită marcă* etc. Fiecare dintre aceste posibilităţi de specificare deplasează nivelul tipului între „ierarhia" incluziunilor generice şi cea a opţiunilor de manifestare.

în general, ci pe *acest* Steinway (sau pe *acela).* Şi, prin definiţie, o execuţie nu poate să se refere la un obiect generic: nu interpretăm o sonată în general, ci *această* sonată, nu recităm (nu imprimăm) un poem în general, ci *acest* poem, şi interpretăm, recităm sau tipărim în *acest* fel care niciodată nu poate să fi fost prescris în toate amănuntele. Acest lucru se regăseşte în toate artele alografice: în bucătărie, de exemplu, nimeni nu execută definiţia generică a iahniei de fasole cu afumături, ci reţeta unei *anumite* iahnii, caracteristică zonei landurilor, tip toulouzan, a lui Castelnaudary sau a lui Pierre Perret, şi care, pe lîngă toate foloseşte cutare ingredient singular *{această* bucată din *această* raţă) pe care nici o reţetă nu-l prescrie. Toate acestea sînt valabile, desigur, pentru orice practică reală. Cerînd de la magazinul vostru de legume un kilogram de fructe, fără alte precizări, vînzătorul va trebui să aleagă în locul vostru, fie şi la repezeală, între pere şi struguri. Cereţi-i un kilogram de pere, va trebui să aleagă între „william" şi „comice". Dacă specificaţi „comice", vă va vinde pe acestea patru şi nu pe celelalte patru. Dacă sînteţi foarte bănuitor, alegeţi-le dumneavoastră înşivă una cîte una, dar această logică duce la concluzia că ar trebui să faceţi totul voi înşivă; ceea ce ne duce înapoi la regimul autografic şi la Michelangelo făcînd singur cumpărăturile la Carrara, precum Francoise la Roussainville-le-Pin. „Emanciparea" alografică nu funcţionează fără un minimum de iniţiativă, pe de o parte, iar de cealaltă, de încredere şi împuternicire.

Stabilirea

Reducţia, condiţie necesară şi suficientă a constituirii unui obiect de imanenţă alografică, nu garantează nicidecum constituirea unui obiect de imanenţă *corect.* într-adevăr, dacă punctul său de plecare, care este obligatoriu o manifestare, este o manifestare eronată (sau chiar mai multe manifestări de asemenea eronate), tipul extras prin reducţie, va fi şi el eronat. Pentru a ajunge (dacă este posibil) la un tip corect, trebuie să dispunem

de o manifestare corectă, fie dată (de exemplu: unicul manuscris autograf, în principiu şi prin definiţie întotdeauna corect), fie aleasă (de exemplu: ultima ediţie corectată a autorului), fie presupusă (de exemplu, „arhetipul" conjectural al unei *stemma* de manuscrise pregutenbergiene, adică nişte copii alografe de ediţie). Aceste diverse operaţii necesare ale examinării, comparaţiei, criticii şi reconstituirii contribuie la ceea ce se numeşte *stabilirea* unui text sau a unei partituri ori, mai general vorbind, a unui obiect de imanenţă ideal. Această necesitate este proprie operelor alografice: cele autografice nu cer „decît" să fie autentificate, adică raportate cu certitudine la actul autorului lor[33].

Evident nu este cazul să expunem, după atîţia alţii, metodele (variabile) ale stabilirii textelor literare sau muzicale. Amintesc doar că principiul cardinal constă în căutarea unui exemplar, real sau conjectural, cel mai conform posibil cu ceea ce se crede că a fost „intenţia" autorului. Acest singular este evident foarte naiv sau foarte reductiv, fiindcă un autor poate să fi avut *mai multe* intenţii, cel puţin succesive, şi privilegiul acordat în general celui mai recent nu este întotdeauna absolut justificat.

De aceea vedem anumiţi editori preferind textul manuscrisului original şi nu pe cel al primei ediţii, chiar corectate de autor[34], sau pe acesta şi nu pe cel al ultimei corecturi[35]. Dar cum această soluţie

33 Autentificarea poate să fie unul dintre elementele stabilirii: nu putem să ne încredem într-un manuscris decît dacă sîntera siguri că este autograf, sau revăzut de autor; dar această condiţie necesară nu este întotdeauna şi suficientă: anumite greşeli evidente (de exemplu Flaubert scrie o dată Ema în loc de Emma) sînt în general corectate chiar de editorii cei mai scrupuloşi chiar dacă semnalează aceasta într-o notă. Şi anumite constrîngeri **tehnice,** ulterior înlăturate, pot să determine opţiuni despre care ştim cu siguranţă că nu erau în întregime intenţionate: astfel lungimea insuficientă a clavecinului din epocă îl obligă uneori pe Beethoven să contracte trăsături pianistice despre care contextul arată că ar fi preferat să le extindă; cea a clavierelor modeme autorizează execuţia lor în toată dezvoltarea logică şi eventual „corectarea" tîrzie a partiturilor originale.
34 De exemplu, Bernard Masson pentru *Lorenzaccio,* Imprimeria Naţională, 1978.
35 Astfe, Maurice Cauchie pentru *Cidul,* Texte franceze moderne, 1946, sau Geoges Condominas pentru *Viaţa lui Rance,* GF, 1991. Motivul acestor alegeri heterodoxe este, în general, sentimentul unei regretabile banalizări operate de corecturile tardive ale unui autor cuminţit.
nu este urmată de toată lumea, astfel de divergenţe duc la coexistenţa mai multor versiuni avînd origini succesive şi, deci, din nou, la existenţa operelor plurale precum *Oberman(n)* de Senancour, pe care o vom regăsi la capitolul despre transcendenţă[36].
Pentru manuscrisele medievale, copii alografice de ediţie[37], marcate de inevitabila derivă a transcripţiilor (directe, sau prin dictare colectivă la *scriptorium),* doctrina filologiei clasice, uneori optimistă, presupunea posibilă stabilirea unei *stemme* genealogice conducînd la un arhetip (real sau conjectural), adică la un prim exemplar considerat din principiu ca fiind cel mai conform cu intenţia autorului: doctrină pertinentă pentru textele moştenite din Antichitate, dar prost adaptată la transmiterea operelor medievale în limbă vulgară (mai ales poetică), adesea transcrise plecînd de la o tradiţie orală care acorda un anumit loc improvizaţiei. De aceea au trebuit scăzute pretenţiile şi a trebuit admisă, şi acolo (mai ales acolo), o mai mare pluralitate textuală[38].
Am spus că la fel stau lucrurile cu obiectele de imanenţă alografice în general (partituri, planuri, desene pentru croitorie etc), care pun evident acelaşi gen de probleme. Adaug că o execuţie, cu condiţia să avem nişte indici (clădire, rochie, înregistrarea interpretării de către compozitor sau de către poetul însuşi), poate să intre în concurenţă legitimă cu (de)notaţiile existente (dacă, de exemplu, o **interpretare** de către compozitor,
36 Exemplu (local) de ..ultimă intenţie" tentant de corectat printr-b întoarcere la un stadiu anterior: în manuscrisul *Sodoma şi Gomora,* Proust o face pe d-na Verdurin să spună: „Nu ştiu ce vă poate atrage la Rivebelle care este infestat de *rastaquoueres".* Dactilografa, nereuşind să descifreze acest cuvînt, lasă loc liber. Corectând dactilogramele, Proust nimereşte peste această lacună, şi nemaiştiind probabil ce-a scris şi neglijînd să mai consulte manuscrisul, completează plictisit *(scriptio fadlior) : ţînţari.* Editorii postumi sînt împărţiţi între cele două lecţii, cea „tentantă" (şi conjecturală) şi cea ortodoxă care reţine ceea ce Proust a scris de fapt *pînă la urmă.* Cît despre straniile „vertebre" pe fruntea mătuşii Leonie, atestate încă din schiţe, s-ar părea că nu avem încotro şi trebuie să le acceptăm.
3' înţelegem evident prin aceasta copiile prin care textele erau multiplicate înainte de inventarea tipografiei.
38 Vezi, între alţii. Zumthor 1972 şi 1987, sau Cerquiglini 1989.

ulterioare imprimării partiturii, atestă incontestabile „corecturi" voluntare) - sau poate să le ţină loc, dacă o operă muzicală, în absenţa oricărei partituri, nu a fost consemnată decît printr-o execuţie auctorială. în acest ultim caz sîntem aduşi, din nou, la regimul autografic (în general, cel al jazz-ului) eventual *multiplu,* prin calitatea (relativă) a înregistrării. Dar nu există întotdeauna un magnetofon la dispoziţie pe podium.
Transferuri, conversii
Un text (şi, mai general, un obiect alografic) care nu cunoaşte deocamdată decît un exemplar de manifestare (de exemplu, un manuscris autentificat drept autograf) pune puţine probleme de stabilire (exceptînd, cum am mai spus, corectarea unui eventual lapsus sau obstacole manifeste) şi, bineînţeles, acest exemplar unic se poate preta direct, lăsînd la o parte uzura, la un număr nedefinit de receptări individuale sau colective, precumjectura unei scrisori către familie care trece din mînă în mînă. în schimb, cercetarea caracterului său (potenţial) alografic, adică transmiterea corectă a textului său unor noi ocurenţe de manifestare, presupune un anumit număr de operaţii pe care trebuie să le privim mai de aproape. Conform schemei triunghiulare:
Imanenţă
Execuţie
(De)notaţie

expuse deja, aceste operaţii de re-manifestare constau obligatoriu, fie din (noi) execuţii, fie din (noi) denotaţii. Voi califica aceste transmisiuni drept *transferuri* (intramodale) sau drept *conversiuni* (intermodale). După cum ele se operează în

interiorul unui mod sau de la un mod la altul. în cele două cazuri, este vorba de a transmite integral obiectul de imanenţă de la o manifestare la alta, şi în ambele exemplarul sau ocurenţa iniţială serveşte drept *model* pentru producţia următoarelor. Dar acest model funcţionează şi aici cînd ca o *matriţă* pur mecanică (sau fotonică etc), cînd ca un *semnal,* care trebuie înţeles pentru a fi interpretat. Voi vorbi din nou despre *amprentă* în primul caz şi de *copie* în al doilea; dar există, se ştie, copii şi copii, de unde nevoia de a recurge la un al treilea termen.

Panoplia procedeelor de transmitere prin transfer a unui text scris poate să servească destul de uşor drept paradigmă tuturor celorlalte. Cel mai mecanic şi care nu presupune, în procesul însuşi, nici o intervenţie a inteligenţei, este luarea de amprentă, pentru care buna şi vechea fotocopie este ilustrarea cea mai curentă; în acest procedeu, textul nu este reprodus singur, pentru că majoritatea (o parte variabilă după tipul de maşină) proprietăţilor de manifestare a modelului (cel puţin grafia, tabelul de litere şi punerea în pagină) sînt păstrate. Al doilea poate fi calificat drept *copie facsimilată;* o voi numi aici *copie* pur şi simplu: un executant priceput îşi propune să reproducă, cît mai fidel cu putinţă, toate caracteristicile modelului, textuale şi paratextuale - inclusiv, dacă este posibil, natura suportului său; în acest fel procedează falsificatorii, şi putem descrie produsul acestei munci ca pseudo- $au cvasi-amprentă: el are (cel puţin) toate proprietăţile amprentei, obţinute însă pe o cale cu totul diferită. N-aş spune că inteligenţa nu intervine aici (cine spune pricepere spune inteligenţă), dar nu este vorba aici de o inteligenţă a textului ca atare: un caligraf bun poate să contrafacă un manuscris fără să-i cunoască limba, şi chiar fără să ştie să-i citească scrisul (şi nici altul), un tipograf bun poate, în aceleaşi condiţii, să contrafacă o pagină imprimată. Al treilea procedeu este singurul care nu transmite *doar* textul, fără a ţine seama de trăsăturile paratextuale ale modelului; este aşadar singurul care foloseşte doar textul, extras prin reducţia modelului, drept semnal, şi unicul pentru moment care pretinde o anumită competenţă lingvistică: pentru a transcrie în engleză

un text scris în gotică, trebuie să ştii măcar să transliterezi. Am numit *transcriere*[39] acest al treilea tip de transfer. Produsele primelor două pot fi calificate drept (mai mult sau mai puţin) „fidele"; cele aparţinînd celui de-al treilea sînt numai *corecte,* adică, conforme cu singurul obiect de imanenţă: textul[40].

Acestea sînt cele trei tipuri de transfer cele mai întîlnite, chiar dacă perfecţionările primului trebuie să-l îngroape progresiv pe al doilea[41]. Am putea imagina un al patrulea a cărui rentabilitate ar fi nulă şi care deci n-ar putea funcţiona decît în calitate de exerciţiu tehnic: adică pentru a reproduce identic o pagină manuscrisă sau imprimată; i se dă executantului textul (în mod oral, sau într-o altă scripţiune) şi toate caracteristicile paratextuale ale scripţiunii de reconstituit: punere în pagină, mărime, tabel de litere tipografice (romanic sau italic, garamond sau didot etc.) sau chirografice (cursiv, uncial, gotic, englez, rond, batard) etc; dacă toate instrucţiunile sînt corect date şi executate, rezultatul va fi, cel puţin în tipografie, un facsimil foarte prezentabil. De fapt, cam acesta este lucrul care i se cere calculatorului, şi acest procedeu poate aşadar, prin excelenţă, să fie calificat drept *prelucrare* de text - cu deosebirea că ordinatorul nu dispune (încă) de tabel de litere chirografice, şi că nu i se cere, de regulă, să reproducă un model deja executat, ci să execute un model ideal comunicat sub formă de instrucţiuni.

™ Anumite varietăţi de transcriere (de la manuscris la tipografie). folosite în ediţiile „diplomatice" sau în studiile de geneză se străduiesc de altfel, pe cît posibil, să păstreze ca semnificativă dispoziţia spaţială a manuscrisului.

[40] Putem cita ca exemplu accesibil (dar de o fidelitate aproximativă) de ediţie facsimilată pe cea a *Caietelor* lui Valery de către Presses du CNRS 1957-l961; de transcripţie tipografică, ce respectă dispoziţiile spaţiale, ediţia în lucru a *Caietelor 1894-l914* dată la Gallimard de Nicole Celeyrette-Pietri şi Judith Robinson-Valery; de ediţie diplomatică, riguroasă atît cît este cu putinţă, cele pentru *O inimă simplă %\Herodiade* de Giovanni Bonaccorso, Les Belles Lettres, 1983, şi Nizet, 1992.

[41] Trebuie să observăm că tipografia clasică (şi prelucrarea textului pe calculator şi scoaterea la imprimantă) ţin totodată sau mai degrabă succesiv de cele două tipuri principale: compunerea este o transcriere, tipărirea o amprentă. Dactilografierea le operează pe ambele simultan.

Cu titlu mai fantezist, şi chiar fantastic, trebuie să menţionăm şi ipoteza, curentă în registrul glumei, a unui text (de exemplu cel al lui *Don Quijote),* reprodus prin efectul unei pure întîmplări: tipograf beat, maimuţă dactilografă inspirată sau extraordinar de răbdătoare etc; şi bineînţeles cea borgesiană a *remake-nlui* menardian. Spre deosebire de Borges, Goodman susţine[42] că într-un asemenea caz am avea de-a face, pur şi simplu, cu adevăratul Quijote. Dar, vom vedea, dezacordul nu se referă decît la identitatea *operalâ,* de care ne vom ocupa mai tîrziu, şi nu la cea textuală: Borges, precum Goodman (şi ca oricine), crede că *textul* produs de Menard este cel al lui *Quijote,* ceea ce ne sugerează un al şaselea procedeu, sau măcar proces, ţinînd nu de hazardul obiectiv, nici (ipoteza borgesiană o exclude categoric) de memorie (după maimuţă, elefantul), ci de un fel de palingenezie subiectivă: Menard *se face* Cervantes.

Modurile de scripţiune susceptibile de a fi reproduse prin amprentă sau transcriere nu se limitează, de altfel, la scrierile curente (fonetice sau logografice): ele comportă şi procedee derivate, precum stenografiile sau stenotipiile (derivate din limba vorbită), „alfabetele" Braille sau Morse (derivate din scris), şi probabil altele pe care nu le cunosc dar bănuiesc că există. Nu trebuie nici să legăm prea strîns scrisul de percepţia vizuală (nici cuvîntul de auditiv): alfabetul braille, prin definiţie, nu este astfel, şi putem *spune pe Utere* un text folosind „numele" literelor sale, aşa cum putem solfegia o partitură cu numele notelor, fără să operăm conversia (a spune pe litere nu înseamnă a citi, a solfegia nu înseamnă obligatoriu a cînta); un surd poate să vadă cuvintele pe buzele unui vorbitor *(„Read my lips "),* iar limbajul surdo-muţilor converteşte în gesturi elemente lingvistice care sînt, într-un mod echivoc, litere sau foneme.

Se înţelege de la sine, sper, că aceleaşi procedee de transfer, de la o (de)notaţie la alta, se aplică la fel de bine partiturilor muzicale, planurilor arhitecţilor, desenelor făcute de croitori, sau notaţiilor coregrafice - şi *a fortiori* diverselor feluri de „script"-uri, scenografii, reţete şi altele. Execuţiile muzicale sau dicţiunile orale sînt astăzi susceptibile de procedee analoage:

[42] 1984, p. 141, şi 1990, p. 63. Cf. Borges 1944.

amprentă fonografică (numerizată sau nu în trecere), imitaţie fidelă a unei performanţe, sau simplă iteraţie corectă nereţinînd decît trăsăturile de imanenţă, echivalent sonor al transcripţiei. Graţie înregistrării audiovizuale, această extrapolare se aplică altor practici alografice, precum teatrul sau coregrafia. Cred că singurele limite ţin de dificultăţile practice ridicate de luarea amprentei unui edificiu, sau de imposibilitatea (absolută?) de a o lua pe cea a unui parfum sau a unei savori. în toate aceste cazuri, reconstituirea plecînd de la o (de)notaţie este, evident, procedura cea mai expeditivă. S-ar putea obiecta că în acest caz o asemenea (de)notaţie trebuie să existe; răspunsul este că, atunci cînd ea nu există dinainte, trebuie să o stabilim după aceea, aşa cum a făcut Mozart pentru *Miserere* de Allegri. Este probabil mai greu de alcătuit astfel „lista" planului unei clădiri, schemei unei coregrafii sau script-ului unei puneri în scenă, dar e, la urma urmei, o problemă de competenţă şi un critic gastronomic (poate Patricia Wells) se crede în stare să reconstituie reţeta aproape a oricărui fel de mîncare ce i se propune spre expertiză. Este sigur, în orice caz, că aceste dificultăţi nu ţin de tipul de artă analizat, ci de complexitatea relativă a fiecărei opere: cu toate că notaţiile arhitecturale şi muzicale sînt în general mai riguroase decît cele gastronomice, este mai uşor să reconstituim reţeta ridichilor în unt, decît planul catedralei din Amiens sau partitura pentru *Tristan şi holda.* Dar îmi dau seama că evocînd acest gen de posibilităţi, am părăsit terenul transferurilor pentru a-l aborda pe cel al conversiunilor. Prin urmare, numesc astfel orice transmitere a unui obiect de imanenţă alografică de la un mod de manifestare la altul. De la o (de)notaţie la o execuţie, conversiunea constă în ceea ce se numeşte destul de uzual *lectură;* iar de la o execuţie la o (de)notaţie, în ceea ce se numeşte nu mai puţin curent *dictare.* Lectura unei (de)notaţii, de exemplu a unei scripţiuni textuale sau a unei partituri muzicale sau coregrafice, se desfăşoară, în general, în absenţa autorului său, dar rar, împotriva voinţei sale: dacă vreţi să nu fiţi citit, cel mai sigur este să nu scrieţi. Dictarea, dimpotrivă, în ciuda conotaţiei obişnuite (şcolare) a termenului, poate să fie involuntară: aceasta a fost situaţia, multă vreme, pentru ediţiile-pirat ale pieselor de teatru, numite „după vocea actorilor". „Chiar într-o vreme în care tiparul răspîndeşte

\A1

cărţi din belşug, Lope de Vega este constrîns să ceară puterilor publice să pedepsească o categorie de

indivizi dăunători a căror meserie era «să fure» comedii (trei mii de versuri şi mai bine) de la autorii lor, ascultîndu-le doar de două ori; ei le aşterneau apoi în scris, introducînd versuri prost compuse în locul celor pe care nu şi le mai aminteau exact[43]." Astfel a fost făcută, încă din 1784, prima ediţie, evident nelegitimă, *a Nunţii luiFigaro,* şi se ştie de unde vin anumite texte din Aristotel, *Estetica* lui Hegel sau *Cursul de lingvistică generală* a lui Saussure. Procedeul poate fireşte să se aplice oricărei performanţe - dacă folosirea, declarată sau clandestină, a magnetoscopului şi a altor camere videocaptoare nu ar face-o astăzi inutilă.

Dictarea simplă este mai rară decît o sugerează folosirea uzuală a acestui cuvînt: ea nu poate consta decît în (de)notaţia imediată a unei performanţe improvizate. Dictarea curentă provine de fapt dintr-o *dublă conversiune:* transferul indirect de la o scripţiune la alta prin intermediul unei lecturi orale, adică a unei execuţii. Astfel se realizau, după cum am mai amintit, cel mai adesea, la *scriptorium,* ..copiile" medievale. Dar cea mai mică transcripţie provine, mai mult sau mai puţin conştient, dintr-o dublă operaţie de acelaşi ordin: lectură mută şi dictare interioară. In schimb, aceste transferuri indirecte nu presupun toate să fie mediate de către auz: un surd poate să noteze un discurs citit „de pe buzele" vorbitorului, iar un muzician surd (dar competent) poate, numai văzînd gesturile executantului, să noteze fără să audă o performanţă improvizată sau de interpretare. Este evident cel puţin că un pianist (de exemplu), căruia i s-ar proiecta înregistrarea video mută a unei execuţii pianistice, n-ar întîmpina nici o dificultate în identificarea bucăţii inteipretate dacă o cunoaşte, sau în perceperea caracteristicilor ei dacă ar întîlni-o pentru prima dată - fără a le mai socoti pe cele ale execuţiei înseşi. Toate aceste ipoteze, evident trase de păr, pot să pară inutile. Important este, cel puţin pe plan teoretic, să observăm cum conversiunile şi *afortiori* transferurile indirecte prin dublă conversiune, presupun o reducţie (conştientă sau nu) la tip. într-adevăr, în ciuda simplificărilor şi prescurtărilor limbajului curent, nu este

[43] Menendez Pidal 1959, p. 57.

exact să spunem că un pianist „execută o partitură" sau că un secretar „notează performanţa" unui orator: ceea ce execută pianistul este *textul muzical* notat prin partitură, ale cărei particularităţi grafice extramuzicale nu-l interesează; ceea ce notează secretarul este *textul verbal* al unui discurs ale cărui particularităţi paratextuale (debit, timbru, accent etc.) nu-l preocupă, în general, prea mult. O execuţie nu execută o (de)notaţie, ci obiectul său de imanenţă ideal. Ca să o spunem în mod sintetic (deşi tautologic): o manifestare nu poate manifesta decît o imanenţă.

Inconvertibilităţi

Din nou, opera alografică prezintă acest paradox (şi acest inconvenient practic) că nu poate fi ea însăşi decît în obiectul ideal în care ea imana, dar că acest obiect, fiind ideal, este fizic imperceptibil şi că el nu există, chiar şi pentru spirit, decît ca un punct de fugă pe care putem să-l definim (de exemplu: „Ceea ce este comun între o partitură şi o execuţie a *simfoniei Jupiter[44]"),* dar nu şi să-l contemplăm. La fel stau lucrurile, bineînţeles cu toate idealităţile, şi în special cu abstracţiunile, dar situaţia este şi mai supărătoare pentru idealităţile artistice, a căror funcţie cardinală este de ordin estetic, şi deci, în principiu, de un anumit fel (pe care îl vom mai întîlni) „sensibil". Opera alografică nu poate exercita această funcţie decît prin manifestările sale şi amestecată în mod constant cu alte funcţii pe care cutare mod de manifestare le exercită mai bine decît altul, sau chiar este singurul care le poate exercita. Vom aborda mai tîrziu această chestiune pentru ea însăşi, dar trebuie cel puţin să remarcăm că majoritatea operelor, în toate regimurile, au funcţii practice (nu estetice) care nu se exercită decît prin execuţia lor: chiar dacă

44 Şi încă ar trebui, cu toată rigoarea, să mai renunţăm la această formulă comodă dar prea generoasă, fiindcă partitura şi execuţia au în comun şi faptul de a fi obiecte (sau evenimente) fizice; obiectul de imanenţă nu este prin urmare decît *o parte* din ceea ce au ele în comun.

aceste (de)notaţii sînt suficiente pentru a defini o împlinire artistică, nu locuim în planul unui arhitect, nu ne îmbrăcăm cu un tipar, nu ne hrănim cu o reţetă. Or, cum bine arată exemplul din arhitectură, nu este întotdeauna uşor, nici pertinent, să separăm funcţia estetică de funcţia practică: prima rezultă adesea dintr-o fericită împlinire a celei de a doua. Literatura prezintă, fără îndoială, un caz extrem, nu de absenţă a funcţiei practice, ci mai degrabă de egală aptitudine de a o îndeplini sub cele două moduri de manifestare. Tocmai pentru că sînt de limbaj, „actele de limbaj" trec aproape la fel de bine prin cele

două căi: pentru un om de calitate, o promisiune orală are valoarea unui contract semnat. Iar unele funcţii de persuasiune, de exemplu, mai beneficiază şi de prezenţa şi de „acţiunea" unui orator. Cum spunea admirativ Eschin referitor la adversarul său Demostene: „Trebuie să vezi fiara". Absenţa funcţiei practice este mai bine ilustrată de către muzică dar nu în mod absolut: fanfara este cea care animă trupa şi nu se dansează după o partitură. In schimb, aşa cum o arată şi numele, (de)notaţia este întotdeauna mai potrivită pentru analiza şi aprofundarea cognitivă a operei: pentru cine ştie „să citească", nici o audiţie nu poate să facă, din acest punct de vedere, cît studiul unei partituri sau (cu toată „vociferarea" lui Flaubert, care s-a încrezut prea mult în ea sau uneori a fost lipsit de ureche muzicală) al unei pagini scrise. Rezerva este după măsură şi ne aminteşte că aceste împărţiri de sarcini nu depind doar de tipul de operă, ci şi de competenţă, chiar de aptitudinile senzoriale ale receptorilor: o partitură obişnuită nu va fi de nici un ajutor unui orb, nici un disc unui surd. Dar relaţia estetică se hrăneşte fără îndoială şi creşte din studiul operelor şi îşi găseşte calea sub toate formele: am învăţat să „auzim sonorităţile" unui poem doar după lectura silenţioasă a textului său. Ravel aprecia după partitură rafinamentele orchestrale ale lui Rimski-Korsakov, iar un gastronom sub perfuzie va savura în felul său subtilitatea unei reţete - cel puţin pe baza unei cunoaşteri anterioare şi a amintirii savorilor în cauză, fiindcă obiecţia lui Locke rămîne validă: nimeni nu poate aprecia cu adevărat din auzite gustul ananasului.

Există aşadar limite, şi în ambele sensuri, în *convertibilitatea* manifestărilor. Unele ţin de imposibilităţile tehnice: anumite

partituri sînt „de neexecutat" în condiţiile prescripţiilor lor (un acord de unsprezece pentru mîna dreaptă, emiterea unui *la 6* de către o voce umană); ele notează totuşi fără dificultate un obiect muzical ce poate fi întru totul conceput în idealitatea sa. Un plan al unui arhitect poate fi de neexecutat pentru că bravează legile echilibrului sau ale rezistenţei materialelor. în vremea în care mai existau anotimpuri, o reţetă simplă şi totuşi seducătoare, precum asparagus cu struguri, sau fazan cu cireşe, putea să rămînă literă moartă; şi fiindcă veni vorba de litere, nimic nu ne împiedică să scriem un nume ce nu poate fi pronunţat, precum cel al personajului lui Calvino: *Qfwfq.* Aceasta este, la urma urmei, soarta multor semne de punctuaţie, a căror manifestare orală cere diverse subterfugii, precum locuţiunea „între paranteze", sau acest gest importat probabil din Statele-Unite, care constă în agitarea arătătorului şi mijlociului de o parte şi de alta a capului pentru a mima ghilimelele unui citat. Reciproc, anumite strigăte, care pot să aparţină unei performanţe orale, rămîn non-inscriptibile, precum zgomotele, caracteristice muzicii „concrete" sau anumite performanţe jazzistice (efecte ale suflării la saxofonişti precum Ben Webster sau Dexter Gordon[45]), imposibil de notat pe partitură. Alte inconvertibilităţi ţin de absenţa corelaţiei între opţiunile intramodale: nici o trăsătură de dicţie nu corespunde „în mod natural" diferenţei între romanic şi italic, şi mai puţin încă între *times* şi *didot,* nici o notaţie nu distinge între timbral flautului şi cel al violoncelului, etc. Aceste imposibilităţi sînt, în general, fie îndreptate prin mjlocirea unor indicaţii complementare precum prescrierea verbală a instrumentelor necesare, fie considerate drept „contingente", aşa cum se obişnuieşte în literatură cu opţiunile de punere în pagină sau tabelele de litere tipografice, foarte rar „traduse" pentru dicţiune. Dar sînt pentru această normă excepţii notabile, dintre care unele sînt generice (să începi de la margine după fiecare vers şi cu literă mare la începutul primului cuvînt), unele personale (refuzul literelor mari la e. e. cummings), şi majoritatea, proprii cutărei sau cutărei opere. Poemele „figurate" din Antichitate *(Syrinx* de

"*-> Zgomotul suflării, „zgomot alb", iară înălţime precisă, provine de la o vibraţie a unei ancii prea slabe pentru a produce un sunet veritabil.

Teocrit, cu versurile descreşcînd precum tuburile naiului lui Pan) sau din Evul Mediu[46], fanteziile grafice din *Tristram Shandy,* alegerea de către Thackeray a unei poliţe Queen Anne pentru *Henry Esmond* (pastişă tematică, stilistică şi *tipografică* a unui roman din secolul al XVIII-lea), constelaţiile de caractere din *O aruncare de zaruri* mallarmeană, caligramele lui Apolli-naire, jocul culorilor cu tuşuri în *Bumerang* de Butor sau *Estetica generalizată* a lui Caillois, efectele spaţiilor goale din poezia contemporană constituie tot atîtea elemente paratextuale intransmisibile în dicţiune, dar în principiu inerente operei[47] şi care coboară pragul ei de idealitate sub nivelul strict lingvistic. Putem, de altfel, foarte bine să le descriem drept caracteristici ale operelor *mixte,* făcînd apel, în acelaşi timp la

resursele limbii şi la cele (figurative, decorative, conotative) ale artelor grafice, după cum o indică foarte bine termenul însuşi de „caligramă". Poezia chineză clasică (care era totuşi destinată recitării orale, chiar cîntului) nu se lipsea, se ştie, de prestigiile acestui mixaj. Reciproca (trăsături de dicţiune non inscriptibile) este mai rară astăzi din cauza stingerii progresive a modului oral, dar multiplicarea lecturilor auctoriale înregistrate ar putea să ofere din nou cîteva astfel de ocazii, iar ediţiile critice din viitor vor trebui poate să confrunte cîteva manuscrise cu cîteva casete.

Efectele grafice nu sînt deloc străine de partiturile muzicale şi nu lipsesc, din Evul Mediu la Eric Satie (şi mai departe) exemplele de „muzică pentru ochi", partituri „figurative" ale căror trăsături vizuale au uneori contrapartida lor auditivă[48] (game sau aipegii în „montagnes russes"), dar nu

[46] Zumthor 1975, pp. 25-35.

[4'] Ele nu sînt totuşi, am spus-o, respectate mereu în ediţie, mai ales postumă, după cum o arată soarta rezervată astăzi, de regulă, prescripţiilor tipografice ale lui Thackeray.

[4°] Cu condiţia de a accepta totuşi relaţia analogică între acut/grav, înalt/jos, chiar dreapta/stînga al cărei temei nu este justificat şi pe care Berlioz, de exemplu, îl socotea absurd: „De ce sunetul produs de o coardă putînd să execute treizeci şi două de vibraţii pe secundă ar fi mai apropiat de centrul pămîntului decît sunetul produs pe o altă coardă putînd să execute opt sute de vibraţii pe secundă? Cum, oare, partea dreaptă a claviaturii unei orgi sau a unui pian este *sus-vl* unui pian, aşa cum este numit el de obicei? Claviatura este orizontală..." (1862. p. 241). De altfel, chiar pe un portativ, o gamă nu este literalmente '•ascendentă" sau „descendentă" decît cu condiţia să ţinem partitura verticală.

întotdeauna. La urma urmei, chiar relaţii atît de venerabile precum traducerea pe note a anumitor nume (B A C H = si bemol-la-do-si) sînt litere moarte pentru cine ignoră echivalenţele proprii solfegiului germanic. îmi închipui că multe aspecte pur grafice ale planurilor de arhitectură se pierd inevitabil la execuţie, şi sînt sigur că la fel stau, lucrurile cu efectele stilistice ale anumitor reţete culinare, precum cea a tartelor amandine din *Cyrano de Bei'gerac* ce-i aparţine lui Ragueneau.

Texte şi *script-uri*

Acest ultim exemplu evocă în felul său o problemă delicată pe care trebuie să o analizăm mai de aproape. Am pus în paralel cîteva cazuri de inconvertibilitate între denotaţie şi execuţie, a căror ilustrare în literatură era inconvertibilitatea din scripţiune în dicţiune sau reciproc. Dar pentru reţeta lui Ragueneau, nu mai este vorba de o (proastă) relaţie între scris şi oral, fiindcă o trăsătură „stilistică" este, în esenţă, transcendentă acestei distincţii, şi acesta este cazul care ne interesează: reţeta de tarte amandine este versificată oral ca şi în scris. Problema care se pune aici este imposibilitatea de a transfera această trăsătură a reţetei (orale sau scrise) la executarea ei: tartele scoase din cuptor. Paralela ascunde aşadar o asimetrie, pe care o putem descrie în aceşti termeni: în literatură, (de)notaţia este o scripţiune şi execuţia o dicţiune; în bucătărie, (de)notaţia este un enunţ verbal, indiferent (în ciuda etimologiei cuvîntului *script)* că este oral sau scris, iar execuţia este o mîncare servită pe o farfurie. Motivul acestei asimetrii ţine, evident, de faptul că obiectul de imanenţă literar este un text, adică un obiect verbal, iar obiectul de imanenţă culinară o „mîncare", adică un obiect nicidecum verbal[49], la fel ca o punere în scenă sau un alt tip de operă (de)notat de către un

[49] Este vorba, de fapt, mai degrabă de ceea ce se numeşte „concept", obiect estetic oarecum paradoxal pe care îl vom analiza în curînd.

script. Sau, ca să spunem altfel, statutul unui text şi cel al unui script diferă cel puţin prin faptul că textul este un obiect de imanenţă, script-ul un simplu mijloc de (de)notaţie, pe care am putea eventual, şi poate avantajos, să-l înlocuim cu un altul, de tip notaţional: nu ar fi probabil imposibil să inventăm un cod de notaţie culinară sau scenografică ce ar dispensa reţetele şi didascaliile de „limbajul discursiv". Nu numai că limba nu funcţionează în acelaşi fel, tranzitiv şi instrumental în script-uri, intranzitiv şi operai („artistic") în textele literare, dar nici nu funcţionează la acelaşi nivel: cel al manifestării în script-uri, respectiv cel al imanenţei în texte. Şi deoarece un script este (ca şi un text şi ca şi orice obiect verbal) o idealitate, el nu constituie de fapt decît o manifestare potenţială, care nu se actualizează la rîndul său decît în manifestările reale, orale sau scrise[50]. Această asimetrie poate fi reprezentată prin schema următoare:

Imanenţă
Text
Fel de mîncare
Manifestare Dicţiune — Scripţiune Execuţie — Reţetă
Dicţiune — Scripţiuue

Distincţia între text şi script ne permite să reducem oarecum efectele diferenţei între notaţia strictă şi denotaţia verbală. în general, nu sînt sigur că o descriere verbală ar fi incapabilă să determine, de exemplu, un obiect muzical cu tot atîta rigoare ca şi o partitură. Dacă este adevărat că notaţia muzicală (standard) este *constrînsâ* să specifice înălţimea şi durata unei note, pe cînd limba *poate* să se mulţumească cu a spune „ *la ",* în schimb o asemenea specificaţie nu este nicidecum

[5]" Această idealitate a script-ului nu-i apare deloc evidentă, de exemplu, utilizatorului care are de-a face doar cu reţete manifestate şi cu execuţii. Dar conversiunea uneia în cealaltă presupune ca şi altădată, o reducţie, conştientă sau nu, la tip (ceea ce este comun reţetei şi execuţiei sale).

interzisă acesteia din urmă, care poate să precizeze: „ *la 3 dublă şaisprezecime"*^'. Superioritatea notaţiei ţine aşadar mai degrabă de comoditatea, de concizia sa - şi doar în mod secundar de universalitatea sa translingvistică -, ceea ce n-o împiedică şi nici n-o scuteşte, după cum am văzut, să recurgă în mod auxiliar la indicaţii verbale. Şi, mai ales, trebuie să remarcăm că infirmităţile relative care ţin de „densitatea" semantică a limbii şi de ambiguităţile sale nu văduvesc de rigoare notaţională decît script-urile, însărcinate să (de)note prin limbaj obiecte nonverbale. Dar scrierea, fonetică sau nu, nu suferă mai mult decît cuvîntul de o astfel de slăbiciune în privinţa unui obiect de imanenţă (textul) care, cu o marjă pe care am evocat-o, este de natură esenţialmente verbală: şi aceasta din motive bine întemeiate, de vreme ce el nu este nimic altceva decît ansamblul proprietăţilor verbale ale unei manifestări scrise sau orale. Imperfecţiunea limbii ca sistem de (de)notaţie nu compromite aşadar regimul alografic al literaturii (care, reamintesc, cunoaşte de asemenea un regim, cel puţin, parţial, autografic: cel al aezilor, al jonglerilor sau al grioţilor). Este adevărat însă că raportul între imanenţă şi manifestare nu este exact de aceeaşi natură după cum considerăm un obiect verbal drept un text sau drept un script. Or, nu este sigur că această alternativă nu priveşte şi opera literară. într-adevăr, descrierea structurală care prezintă, fixînd-o excesiv (precum schema de mai sus), o opoziţie constituită, de exemplu între statutul unui sonet de Ronsard şi cel al unei reţete de Robuchon, nu trebuie să mascheze caracterul său relativ şi condiţional. Aşa cum arată performanţa lui Ragueneau, un script poate să funcţioneze şi ca text şi să se constituie în operă literară. Cazul Ragueneau prezintă un factor de literaritate foarte evident şi de o eficacitate aproape imparabilă: forma versificată. Trăsăturile stilistice mai puţin convenţionale ar putea lăsa la aprecierea cititorului o literaritate oarecum ezitantă, acelaşi enunţ (de exemplu, acest început de reţetă, pe care nu-l inventez: „Dacă aveţi un dovlecel frumos...") fiind receptat de unii drept un simplu script, iar de către alţii drept un text

Goodman recunoaşte de altfel acest lucru (1968, p. 238).

„intranzitiv", a cărui legătură cu vreo execuţie oarecare n-ar avea nici o importanţă. Dar nimic nu împiedică un obiect verbal să fie în acelaşi timp[52] tranzitiv şi intranzitiv, instrument şi monument. *Acte fără cuvinte* de Beckett ilustrează bine ambiguitatea acestui dispozitiv: totodată didascalie pentru o punere în scenă în viitor, şi text narativ de apreciat pentru el însuşi.

Pentru ca textul unei opere literare să funcţioneze reciproc ca un script, nu este suficient ca el să funcţioneze în mod tranzitiv, ca un act de limbaj informativ sau normativ. Să citim *Robinson Cmsoe* ca un manual de supravieţuire sau *în căutarea timpului pierdut* ca un tratat de sociologie mondenă nu constituie textul lor în script, pentru că un script nu este orice mesaj verbal instrumental (oricît de tranzitivă le-ar fi funcţia, *Pe tron* sau „$E = mc^2$" nu sînt script-uri), ci un mesaj verbal a cărui funcţie instrumentală este de a (de)nota o *operă* nonverbală - iar conduita pe o insulă pustie sau în lumea pariziană nu este considerată, în genere, drept o operă de artă în sine. Reciproca pe care o căutăm, este evocată cel mai bine de către remarca lui Aristotel, potrivit căreia povestea lui Oedip rămîne tragică, oricare ar fi modul ei de reprezentare, dramatic sau narativ[53]. în această ipoteză deloc fantezistă, sau într-o alta analoagă, este clar că obiectul, indiferent că e (de)notat printr-un mijloc sau altul, este înlănţuirea de acţiuni care conduce (de exemplu) la sfîrşitul tragic, şi că împlinirea artistică ce defineşte aici opera constă în născocirea acestei poveşti; şi, dacă e vorba de o istorie adevărată, şi considerată ca atare[54], ea va fi primită ca o „operă involuntară" furnizată de către realitatea care „depăşeşte ficţiunea", şi deci ca un fel de obiect estetic natural. Pentru o poetică riguros ficţio-nalistă, textul unei piese sau al unei povestiri nu este deci decît (de)notaţia, în ocurenţa verbală, a unei opere constînd în invenţia,

Sau poate alternativ, într-o oscilaţie mai mult sau mai puţin rapidă, precum în perceperea alternanţei iepure-raţă al lui Jastrow

sau a cubului lui Necker.
[57]> *Poetica,* 1453 b.
Aşa cum este pentru Aristotel probabil cea a ucigaşului lui Mitys ucis prin căderea statuii victimei sale, „lovitură a destinului care pare să sosească anume", fapt care produce întotdeauna „cele mai frumoase istorii" *(ibid,* 1452 a).
156
Opera artei
sau ficţiunea, unui fapt remarcabil în sine, şi independent de orice mod de transmitere. Aceasta înseamnă să tratezi un text ca un script. Nici Aristotel, nici nimeni altcineva, din cîte ştiu, nu practică o asemenea poetică într-un mod atît de exagerat, dar meritul acestei observaţii este de a arăta acest fapt: literatura ca artă (fără a renunţa la alte funcţii ale sale) nu se identifică exclusiv cu cea de a articula cuvinte şi fraze - altfel spus, că' opera literară nu este *numai* o operă verbală: invenţia tematică sub toate formele sale contribuie şi ea la aceasta, sau măcar contribuie şi ea, într-o proporţie eminamente variabilă. Se ştie cît caz făceau un James sau un Borges de un „scenariu bun".
Această instabilitate a raportului între aspectul tranzitiv şi aspectul intranzitiv al unei (de)notaţii se regăseşte în toate artele alografice, chiar dacă miza nu este întotdeauna la fel de evidentă. Goodman spune foarte bine că un plan făcut de un arhitect poate să se prezinte sub forma unei schiţe, numai dacă o putem analiza în termeni de sistem articulat, adică reducîndu-l la trăsăturile sale pertinente[55]. Invers, un plan diagramatic poate fi primit ca un desen de artă şi se ştie preţul estetic (şi nu numai) pe care mulţi amatori îl atribuie celor ale unui Frank Lloyd Wright. Aceeaşi situaţie pentru partiturile muzicale, pe care le putem aprecia ca opere grafice, în manuscris sau în ediţie. în toate aceste cazuri şi în multe altele, „simptomul" de folosire tranzitivă constă în posibilitatea unei reducţii, care semnalează (că se hotărăşte) că opera veritabilă este altundeva şi că ceea ce avem sub ochi (sau urechi etc.) nu este decît o manifestare a ei. Cel al folosirii intranzitive, pe care Goodman o numeşte saturare *(saturation),* constă în imposibilitatea, cel puţin psihologică sau culturală a unei asemenea operaţii, inhibată în acest caz de către sentimentul că nimic nu este „contingent" şi că fiecare detaliu contează, pînă la granulaţia hîrtiei şi a nuanţelor vocii. Dacă n-ar fi greutatea tradiţiilor instituite, cel mai mic *clinamen* ar face să întoarcă atenţia de la un regim la altul. Aceleaşi linii, aceeaşi mîzgălitură pot fi acceptate ca o operă sau ca semnul unei opere.
[55] Goodman 1968, p. 232.
Imanenţă şi manifestări
157
Pe 10 ianuarie 1934, la Paris, Picasso a scris de mînă, cu tuş, pe unsprezece foi de hîrtie de Arches, în unsprezece moduri succesive şi diferite, propoziţia „Ninge la soare". Privind astfel această frază, nu reţin din ea, prin opţiune sau constrîngeri, decît aspectul textual şi deci alografic. Despre celălalt aspect, pur grafic, ilustrat de exemplu de una din cele unsprezece scripţiuni, aş putea să relatez fără îndoială „esenţialul" spunînd în formă de script, şi simplificînd: cuvintele „Ninge la" sînt înscrise în o-ul din „soare". Evident şi acesta ar fi efectul unei reducţii şi deci ar trebui să considerăm acest efect grafic ca obiect alografic apt (între altele) de această (de)notaţie şi de nenumărate execuţii corecte şi totuşi diferite. Dacă vreau să încep să respect regimul său autografic, trebuie să vă prezint o amprentă fotografică precum aceasta:
1934. Frază scrisă în franceză, cu tuş chinezesc, nedatată, pe 11 foi de hîrtie de Arches (26x32,5) datate în stînga, jos: Paris, 10 ianuarie XXXIV, numerotate pe verso de la I la XI: Ninge la soare. Publicată în *Catalogul colecţiilor,* Muzeul Picasso, t. II, nr. 1008 la 1018 (MP 1120 la MP 1130).
158
Opera artei
Dar aceasta n-ar fi evident decît o „reproducere", care v-ar da în cele din urmă o percepţie fizică, însă indirectă şi, prin urmare, parţială: lipseşte aici probabil cel puţin nuanţa cromatică şi granulaţia hîrtiei. Dacă vreţi „lucrul însuşi" în unicitatea imanenţei sale autografîce, va trebui măcar să vă duceţi la hotelul Sale. Dar îmi dau seama că ar fi trebuit să încep această gradare prin stadiul său alografic[56] cel mai radical: cel care ar privi fraza „Ninge la soare", nu ca un text, obiect verbal intranzitiv, închis în „funcţia sa poetică" jakobsoniană, „accentul pus pe mesaj", joc al sonorităţilor şi grafiilor *(-e, -e)* etc, ci ca un script însărcinat doar să noteze această probabilă ficţiune pe care nici un buletin meteo n-o atestă: faptul că pe 10 ianuarie 1934 la Paris ningea la soare. Nimeni nu se poate îndoi, sper, că ea este de fapt şi una *şi* cealaltă. Această „ezitare prelungită" între formă şi sens, între mesaj şi context, poate deci să meargă, la unul dintre polii săi, pînă la a reduce „conţinutul", dar poate chiar şi forma unei opere, literare sau de alt fel, la o idee (ninge la soare), sau cum se spune astăzi, la tot pasul, la *conceptul* său.

″ Radical pentru că el plasează, precum am spus, obiectul de imanenţă *dincolo* de cuvintele care îl redau. In acest sens, bineînţeles, bucătăria este mai alografică decît literatura, şi ficţiunea decît poezia, fiindcă nu putem nega că obiectul culinar este mai distinct de reţeta sa decît este un text faţă de manifestările orale sau scrise şi intriga din *Tom Jones* mai distantă de urma sa lizibilă decît cea (?) din *O aruncare de zaruri.* Dar acest mod de a vorbi este probabil destul de metaforic.

STADIUL CONCEPTUAL

Rămîne, aşadar, să definim regimul de imanenţă al acestui fel de opere foarte deosebit, şi de apariţie (sau, mai degrabă, vom vedea, *de instituire)* foarte recentă, numite cu un calificativ şi mai recent opere *conceptuale.* Voi aplica această categorie mult dincolo de formele de artă considerate oficial sub acest nume, şi sper să justific la timpul cuvenit această extindere, pe care, de altfel, nu sînt primul care o practică.

De Ia obiect Ia act

Voi pleca de la un caz particular, ales pentru simplitatea sa şi în mod auxiliar pentru notorietatea sa: *un ready-made* „pur" -înţeleg prin acest adjectiv puţin ortodox un *ready-made* nesecundat (sau rectificat), cum este *Gioccmda* cu mustăţi, neprelevat dintr-un ansamblu mai complex precum *Roată de bicicletă şi* neafectat, precum lopata de zăpadă botezată *De folosit la un picior rupt,* sau chiar urinoarul *Fountain,* prin aplicarea unui titlu mai mult sau mai puţin ingenios, ironic sau enigmatic[1]: scurgătorul de sticle, propus de Duchamp în 1914 cu titlul literal de

' Şi *afortiori* nu *artificial reconstituit,* precum *Cutiile Brillo* de Warhol în 1964, chiar dacă efectul lor „conceptual" nu este prea diferit de cel al *ready*-warfe-urilor lui Duchamp, de-a dreptul (sau nu) ***împrumutate*** din producţia curentă. Diferenţa (ideologică) ţine mai degrabă de accentul pus de către Warhol pe aspectul comercial şi publicitar al obiectelor sale, deci pe *business.* care-l interesa prea puţin pe ilustrul său predecesor.

Bottlerack[2]. în mare, despre un astfel de obiect se poate da seamă în două feluri care, cu excepţia metonimiei, nu au deloc acelaşi sens. Primul, care este ilustrat între altele de către Arthur Danto[3], spune că acest suport pentru sticle *constituie* opera cu pricina, sau că ea este *constituită* din acela. Celălalt, susţinut mai frecvent dar în mod mai evaziv, afirmă că în acest caz opera lui Duchamp constă nu în suportul pentru sticle din comerţ, ci în actul, sau, cum se spune în manieră mai expresivă, *gestul* de a-l propune ca operă de artă[4]. Pentru a percepe mai bine nuanţa să presupunem că această propoziţie a luat forma unei declaraţii explicite precum „Propun acest suport de sticle ca operă de artă[5]". După prima teorie, aprobăm această declaraţie şi definim

2 *Propus* nu înseamnă în acest caz „supus unei expoziţii publice". *Bottlerack* a fost ales şi botezat şi, fără îndoială, arătat cîtorva persoane, în 1914, cum au fost şi altele după *Roată de bicicletă* din 1913. Se pare că primele *ready-made-vtri* expuse (dar nu se ştie care) au fost în 1916 la Bourgeois Galeries din New York. *Fountain* a fost.'după cum se ştie, propus (şi nu refuzat oficial, ci discret escamotat) la Salonul Society of Independant Artists în aprilie 1917.

3 Danto 1981: exemplul cel mai des invocat de Danto este *Fountain,* dar interpretarea este evident transferabilă de la un *ready-made* la altul. Ea este, de altfel, conformă cu definiţia clasică dată de *Dicţionarul sumar al suprarealis-mulid* (1938): „obiect uzual promovat la demnitatea de obiect de artă prin simpla opţiune a artistului".

4 Vezi de exemplu Cohen 1973, p. 196, Danto 1986, p. 57, menţionează această interpretare pentru a o respinge într-un mod mai degrabă sofistic: „Ted Cohen a susţinut că opera nu constă într-un urinoar, ci în gestul de a-l expune: or, gestul nu ar putea să aibă suprafeţe, strălucitoare sau terne"; dar atenţia acordată „calităţilor" de suprafaţă ale acelei *Fountain* nu-i revine lui Cohen, ci, printre alţii, lui Dickie (vezi mai departe nota 8); aşadar, nu este o contradicţie la Cohen, ci un dezacord evident între cei pentru care *ready-made-iH* este un fel de „sculptură" şi cei pentru care el este *mai degrabă* un *happening.* Binkley 1977 recunoaşte că opera de tip *ready-made* constă mai mult într-un *fapt* şi (vom vedea) o *idee* decît într-un obiect şi derivă din existenţa acestui gen de operă o consecinţă „anti-estetică" apropiată de cea a lui Danto - care, de altfel, nu este valabilă fără cîteva nuanţe sau ambiguităţi pe care le vom regăsi cîndva.

-l Evident, în acest caz nu este vorba de enunţul unei judecăţi după care acest suport de sticle (şi altele asemănătoare) merită, la ieşirea din uzină, să fie considerat ca o operă de artă, după cum se spune că un anumit model de Bugatti este o operă de artă (de Ettore Bugatti), ci de o „declaraţie" în sensul searlian, care pretinde că ar *conferi,* performativ, acestui obiect industrial statutul de *operă a lui Duchamp.* Bineînţeles, faptul de a expune un suport de sticle fără comentarii este o declaraţie în act mai frapantă, prin caracterul său tacit, decît o declaraţie verbală explicită. *A spune* înseamnă uneori *a face,* dar *a face fără a spune* face (şi spune) întotdeauna mai mult.

ca (devenită) operă obiectul suport de sticle. După cea de-a doua nu vedem în suport decît o ocazie sau un pretext şi definim ca operă propunerea însăşi.

Dintre aceste două interpretări, o adopt şi o voi apăra pe a doua, precizînd totuşi că valoarea artistică atribuită eventual actului de propunere depinde mult de natura obiectului propus, chiar dacă admitem că expunerea unui radiator sau a unei maşini de spălat ar putea să capete o valoare apropiată. Faptul că

opera constă într-un act nu elimină în întregime specificitatea obiectului: în ciuda proverbului, să furi un ou nu înseamnă să furi un bou şi să expui o maşină de spălat nu înseamnă să expui un suport de sticle.

Opţiunea între cele două poziţii antrenează o consecinţă capitală în planul teoriei esenţialmente estetice. Dacă socotim suportul de sticle „al lui" Duchamp o operă de artă şi dacă admitem, pe de altă parte, că acest obiect ca şi *ready-made-urile,* în general, şi după cum o atestă Duchamp însuşi[6], nu a fost promovat din motive estetice, putem trage concluzia, cam aşa cum fac Danto şi Binkley, că artisticul n-a fost întotdeauna şi nici obligatoriu parte integrantă a esteticii. Dacă apreciem aici că opera consistă nu în acest obiect ci în propunerea sa, posibilitatea unui caracter estetic, nu al obiectului desigur ci al acrului de propunere, rămîne deschisă şi o dată cu ea cea a unei relaţii relevante între artistic şi estetic - cu singura condiţie de a defini estetica în mod destul de larg pentru a depăşi proprietăţile *fizic* perceptibile; dar această accepţiune largă mi se pare oricum necesară, dacă vrem să asumăm, de exemplu, caracterul estetic al unei opere literare,

" De exemplu: „Alegerea *ready-made-wilor* n-a fost niciodată dictată de raţiuni estetice. Mi-am întemeiat alegerea pe o reacţie de *indiferenţă vizuală,* fără nici o legătură cu bunul sau prostul gust" (vezi catalogul expoziţiei din 1973, New York - Philadelphia, p. 89); sau: „Cînd am inventat *ready-made*-urile, scopul meu era să descurajez harababura din estetism. Dar «neo-dada» se foloseşte de *ready-made-vn* pentru a descoperi «valoarea lor estetică»! Ca provocare, le-am aruncat suportul de sticle şi urinoarul în faţă şi iată că ei le admiră pentru frumuseţea lor estetică!" (citat în Sandler 1990, p. 58); nu sînt sigur că „neo-dadaiştii" au adoptat într-adevăr această atitudine evident infidelă faţă de intenţia artistului, dar ea nu este lipsită de exemple, şi vom întîlni unul sau două.

ceea ce este evident minimumul pe care am putea dori să-l asumăm. Altfel spus, faptul că scopul *ready-made-xAxA* este anti- şau an-estetic (ceea ce mi se pare puţin îndoielnic) nu împiedică deloc considerarea „de gradul doi", într-o manieră estetică a acestui scop însuşi (şi nu obiectul pe care el îl investeşte)[7]. Las de o parte însă această chestiune pentru a mă limita aici la cea a regimului de imanenţă, a cărei definiţie postulată şi, de altfel, provizorie („într-un *ready-made,* opera nu este obiectul expus, ci faptul de a-l expune"), rămîne de justificat. Acestei definiţii pare să-i opună faptul că *ready-made-urile* lui Duchamp (şi multe alte obiecte ulterioare al căror statut mi se pare similar) sînt astăzi expuse în diverse muzee şi galerii, la cîteva decenii după „propunerea" lor şi oferite ca atare atenţiei unui public care poate să ignore totul despre actul lor fondator şi să le contemple pentru ele însele ca pe nişte opere de artă. De fapt, judecăţile de gust sînt libere, şi dacă un amator găseşte calităţi estetice unui suport de sticle (care are cu siguranţă cîteva), aşa cum unii compară *Fountain* cu un Brâncuşi, un Aip sau un Moore[8], este desigur dreptul său absolut; dar, în acest caz, obiectul suport de sticle sau urinoarul ar trebui atribuite, iar meritul invenţiei recunoscut, adevăratului său creator, răspunzător (şi acesta nu este Duchamp) de calităţile sale estetice, ca atunci cînd expunem la MoMA o cafetieră şi un

[7] Ceea ce face de altfel, după părerea mea (fără să o recunoască) Danto însuşi, spunînd (1981, pp. 159-l60) *c&Fountain* este „îndrăzneaţă, imprudentă, nerespectuoasă, spirituală şi inteligentă", toate predicate care nu pot să califice mai mult acest urinoar decît „replicile" sale din comerţ, dar care se aplică foarte pertinent la provocarea (sau „sfidarea") pentru care el constituie suportul.

° Danto 1981, p. 159 şi 1986, p. 56, citează o declaraţie în acest sens a lui George Dickie (Dickie 1974, p. 42), oarecum paradoxală din partea promotorului unei „teorii instituţionale" care pune în principiu accentul pe factorii socioculturali (mai degrabă decît estetici) ai receptării operelor. Alţii, dintre care Jean Clair (Catalog al expoziţiei Duchamp la MNAM, 1977, p. 90) au făcut aceeaşi apropiere - pe care desigur Danto nu şi-o atribuie deşi brodează bucuros, *tongue in the cheek,* propriile sale variaţiuni pe această temă tentantă efectiv, şi declară, 1986, p. 57, că priveşte *Fountain* mai degrabă ca „o contribuţie la istoria sculpturii" decît ca un *happening,* aşa cum vede Cohen (şi cum văd şi eu).

prajitor de pîine pentru calitatea *design-ului* şi spre gloria *designer-u\m* său. Nu se poate, fără a fi

incoerenţi, să-l expui în acelaşi timp pentru proprietăţile sale şi să invoci pe cineva care n-are nici o vină pentru existenţa acestor proprietăţi şi declară sus şi tare că nu-l interesează. De fapt, nu-l expui în acest spirit, chiar dacă îţi asumi riscul, oricum inevitabil, al unei înţelegeri greşite; îl expui întrucîtva pentru a perpetua actul de propunere care se găseşte astfel reasumat de către lumea artei: „Duchamp ne-a provocat într-o zi să expunem un suport de sticle din comerţ şi noi răspundem la această provocare ale cărei raţiuni le-am înţeles (încă de atunci)" - motive despre care amatorii luminaţi ştiu că *nu* sînt de ordin estetic în sensul curent şi „de gradul întîi", adică ele nu ţin de vreun interes estetic faţă *deforma* acestui suport de sticle. Sau mai degrabă a *acestor* suporturi de sticle, de vreme ce, după cîte ştiu, aceste *ready-made* figurează cel puţin în două exemplare, la muzeul din Philadelphia şi într-o colecţie milaneză[9]. Acest lucru contrazice în treacăt interpretarea lui Danto pentru care din *două* obiecte fizic indiscernabile doar unul *singur* a devenit o operă de artă[10]. în realitate, şi lumea artei a înţeles acest lucru, ar putea fi folosit orice suport de sticle din aceeaşi serie. Şi „din aceeaşi serie" ar putea foarte bine să fie încă o concesie faţă de fetişismul colecţionarului. Descrierea relevantă ar fi mai degrabă „orice

9 Galleria Schwartz. Nici imul dintre ele nu este originalul, astăzi pierdut. *Ready-made-xaUe* nu sînt nicidecum în principiu piese unice în alegerea lor; doar trei dintre ele (la Philadelphia) sînt originale, şi treisprezece (din vreo cincizeci) au fost trase în cîte opt exemplare în 1964, cu acordul lui Duchamp, prin grija lui Arturo Schwartz.

„[Teoria instituţională a artei după Dickie] nu explică de ce acest urinoar anumit a fost obiectul unei promovori atît de importante, în timp ce altele, întru totul asemănătoare lui, au rămas într-o categorie ontologică devalorizată. Regăsim mereu două obiecte indiscernabile dintre care unul este operă de artă şi celălalt nu." (Danto 1981, p. 36) Argumentul *perechilor* indiscernabile este omniprezent la Danto, dar faptul că *Fountain* sau *Bottlerack* imanează astăzi în mai multe exemplare dintre care nici unul nu este originalul (cum semnalează Danto însuşi, 1986, p. 34) are drept consecinţă cel puţin faptul că divizează pretinsa şi foarte misterioasa promovare ontologică." de fapt, *mai multe* urinoare au rămas urinoare (etc). şi *multe altele* au devenit *ready-made-xxn.*

suport de sticle", chiar „orice cu condiţia să...". Rămîne de precizat această condiţie necesară şi suficientă.

Motivul pozitiv pentru a exclude obiectul ca atare din analiza valorii artistice a *ready-made-vlui* este expusă clar de Binkley referitor la un altul, grosolan „secundat": prea faimoasa *Giocondă* cu mustăţi, intitulată după cum se ştie, ceea ce nu schimbă cu nimic lucrurile, L. H. O. O. Q. Este:

„o reproducere a *Giocohdei* căreia i s-a adăugat o mustaţă, o bărbuţă şi o inscripţie. [Această descriere] nu conţine nici o expresie vagă de genul «astfel încît», care ar înlocui elementul descriptiv cel mai important. Ea vă învaţă ceea ce este opera de artă aflată în discuţie: cunoaşteţi acum «piesa» fără s-o fi văzut (şi fără să fi văzut vreuna din reproducerile sale). în momentul în care o veţi vedea efectiv [...] nu veţi afla nimic care să fie important din punct de vedere artistic pe care să nu-l ştiţi deja graţie descrierii lui Duchamp. De aceea n-ar avea rost să vrem să-l scrutăm îndelung, precum un cunoscător care savurează un Rembrandt [...]. La urma urmei, s-ar putea foarte bine ca datorită descrierii să obţinem mai uşor o cunoaştere mai bună a operei decît contemplînd-o"[11].

Dacă acceptăm împreună această observaţie şi principiul goodmanian după care o operă de artă reclamă o atenţie infinită pentru cel mai mic detaliu al său, rezultă destul de clar că obiectul L. H. O. O. Q. şi în general *ready-made-ul,* nu constituie *în sine* o operă de artă. Concluzia cea mai expeditivă şi care nu duce probabil lipsă de partizani ar fi, evident, că nu este vorba aici de nici un fel de operă şi că Duchamp, cel puţin în *ready-made-uhle* sale, nu este decît un farsor glumeţ. Şi aici n-ar fi nimic de obiectat, poate doar că farsa, glumeaţă sau nu, nu este prin nimic o practică artistică, ceea ce n-ar fi probabil foarte simplu. Am putea ieşi din încurcătură evitînd categoric să calificăm actul lui Duchamp, dar nu sînt sigur că o astfel de înfrîngere ar fi onorabilă. Ca să rezumăm, această atitudine există cu siguranţă, dar legitimitatea sau coerenţa ei mi se pare îndoielnică, şi întreaga istorie (a lumii) artei secolului al XX-lea

[11] Binkley 1977, pp. 36-37.

arată în orice caz că ea nu este unanim împărtăşită. Lucrul de care trebuie să dăm seama este poziţia opusă, sau măcar diferită, a celor (printre care mă număr) pentru care un *ready-made* este, pur şi simplu, dacă nu obiectul, cel puţin *ocazia* unei relaţii estetice.

„Ocazia" este cît se poate de vagă şi asta cu bună ştiinţă fiindcă eu postulez că obiectul acestei relaţii nu este însuşi obiectul expus. Dar întrucît în toată această poveste nu este nimic altceva decît ceea ce descrie propoziţia: „Duchamp expune (ca operă) un suport pentru sticle din comerţ", este clar că dacă

obiectul artistic nu este aici suportul de sticle, el nu poate să fie decît în ceea ce descrie verbul *a expune.* Pentru a fi cu adevărat scrupuloşi, trebuie să examinăm înainte de a o respinge ipoteza conform căreia întreaga încărcătură artistică a lucrului ar fi conţinută în subiectul propoziţiei, adică Duchamp însuşi. Această ipoteză, care decurge în fond din ceea ce se numeşte „teoria instituţională" a artei[12], vrea să spună că suportul de sticle este primit ca o operă de artă pentru singurul motiv că el este expus de către un artist deja recunoscut ca atare. Bineînţeles ceva de acest fel funcţionează în maniera în care e primit în general un *ready-made:* un suport de sticle propus de către un necunoscut riscă foarte mult să nu aterizeze în nici un loc din expoziţie şi dacă totuşi ar reuşi, evenimentul respectiv să nu stîmească nici o vîlvă. Dar semnificaţia estetică a evenimentului trebuie să poată iî deosebită de aceea a unei receptări profesioniste şi de succesul său mediatic. Dacă neutralizăm aceste aspecte secundare, se vede că cele două evenimente „Duchamp expune un suport de sticle" şi „Cutârescu expune un suport de sticle" nu au exact acelaşi sens, după cum n-au acelaşi sens nici „Cutărescu moare de o criză cardiacă" şi „Preşedintele moare de o criză cardiacă" sau „Verişoara Amelia intră la carmelite" şi „Cicciolina intră la carmelite", dar se vede, de asemenea, că un element al acestor ansambluri complexe rămîne invariant, oricare i-ar fi subiectul. Să expui un suport de sticle este desigur un lucru puţin răsunător în sine şi mai degrabă

[12] *V&i,* între altele: Dickie 1973 şi 1974.

minimalist, dar să pui mustaţă *Giocondei* este un gest destul de important pentru ca semnificaţia sa să se impună independent de personalitatea autorului său. Invers, explicaţia doar prin factorul Duchamp nu este în măsură să discearnă valoarea unui *ready-made* (presupunînd că au toate aceeaşi valoare) de cea a oricărui alt tip de producţie a aceluiaşi artist, şi poate nici de oricare altul din actele sale: dacă este suficient să fie „făcut de către Duchamp" ca să fie artă, faptul de a expune devine contingent, obiectul expus, de asemenea, iar această consecinţă mi se pare de neacceptat. Eu admit aşadar că trebuie să ţinem cont (un *anumit* cont) de personalitatea, sau mai degrabă de statutul autorului, dar nu excluzînd celelalte două componente ale evenimentului: actul de a expune şi obiectul expus. Mi se pare clar că evenimentul considerat aici este, indisociabil, „Duchamp expune un suport pentru sticle". Dacă e Cutărescu şi nu Duchamp, dacă e un tirbuşon şi nu un suport de sticle, dacă este „a păstra în pivniţă" şi nu a „expune", evenimentul va fi în cele trei cazuri diferit, prin schimbarea subiectului, schimbarea obiectului sau schimbarea actului. Pentru moment nu susţin nimic altceva decît că dacă un *ready-made* este o operă de artă, aceasta nu depinde exclusiv de vreunul dintre factori, ci de evenimentul considerat în totalitatea sa.

De la act la idee

Nu este însă suficient să deplasăm faptul operai al obiectului propus către actul (total) de a-l propune pentru a defini corect modul de existenţă al *ready-made-v\u\;* să ne rezumăm la aceasta ar însemna a plasa *ready-made-xA* printre artele (auto-grafice) de performanţă precum dansul sau execuţia (sau improvizaţia) muzicală. Or, o performanţă este o acţiune care reclamă, ca orice operă, autografică sau alografică, o atenţie scrupuloasă pentru cele mai mici detalii ale sale şi, deci, aici, o relaţie perceptuală *in praesentia,* sau, cel puţin, printr-o reproducere

fidelă prin înregistrare. în acest sens o mişcare de dans sau o execuţie muzicală este un obiect estetic şi o împlinire artistică: nu este suficient *să ştim* că „Nijinski a dansat *După-amiaza unui faun*[11] sau că „Pollini a interpretat sonata *Hammerklavier".* în schimb, după cum nu este nici necesar, nici util, nici pertinent să te adînceşti în contemplarea extatică sau scrupuloasă a suportului de sticle, nu este necesar, util şi pertinent, ca pentru a recepta opera lui Duchamp în plenitudinea sa, să fi asistat la ansamblul actelor fizice, verbale, administrative şi de alt fel prin care el a propus într-o zi lumii artei acest obiect sau un altul. Singurul lucru care ne interesează este dacă acest obiect a ajuns într-o bună zi într-o galerie şi dacă el este păstrat într-unui sau mai multe muzee. Şi, chiar o operă conceptuală efemeră şi deci evenimenţială, precum *Invizibila Sculptură* de Claes Oldenburg[13], nu poate fi definită ca o performanţă, fiindcă spectatorii direcţi ai acestui *happening* nu au fost aşezaţi mai bine astfel încît să perceapă semnificaţia lui precum acei care au luat cunoştinţă de el din presă sau mai tîrziu din lucrări de istoria artei; şi ei l-ar fi receptat probabil eronat dacă l-ar fi contemplat atent, în detaliu ca pe

un balet al lui Balanchine sau o punere în scenă de Bob Wilson. Oricare i-ar fi mediul de manifestare (şi vom cunoaşte cîteva), opera conceptuală constă într-un „gest" de propunere adresat lumii artei, dar acest gest nu reclamă nicidecum să fie considerat în toate detaliile sale perceptibile. După cum Binkley spunea mai sus despre L. H. O. O. Q., şi cum putem desigur să spunem despre *Bottlerack,* actul de a propune aceste obiecte nu este încă obiectul artistic avut în vedere: o simplă „descriere" ne învaţă la fel de mult (din acest punct de vedere) despre el ca şi contemplarea sa atentă, iar modul în care a fost înfăptuit în detaliul său fizic nu e important pentru înţelegerea sa. La drept vorbind, chiar cuvîntul *descriere* este impropriu pentru a desemna modul sub care el se oferă satisfăcător receptării, fiindcă o „simplă descriere" poate să intre într-o mulţime de detalii, foarte necesare şi niciodată prea precise pentru a ne oferi o idee justă despre un tablou de Vermeer - sau de Pollock -, dar desigur

13 O cavitate de mărimea unei gropi săpate public şi astupate imediat în Central Park, în spatele Muzeului Metropolitan, în 1967.

inutil pentru înţelegerea unui *ready-made:* faptul că suportul de sticle are cincizeci sau şaizeci de tije, sau tenta exactă a metalului său nu are importanţă în mod cert pentru semnificaţia sa artistică. De fapt, ceea ce numim *ready-made,* sau *happening-ul* lui Oldenburg nu este o descriere (detaliată), ci, mai degrabă, o *definiţie,* pentru că ceea ce contează în acest gen de opere nu este nici obiectul propus în sine, nici actul de propunere în sine, ci *ideea.* acestui act[14]. După cum obiectul durabil, cînd există unul, trimite la act, actul trimite la ideea sa, sau cum se spune mai frecvent astăzi, la *conceptul* său - care, ca orice concept, nu trebuie să fie „descris", ci definit.

Am spus „ca orice concept", dar aceasta nu trebuie să ascundă faptul că termenii *idee* şi *concept* sînt luaţi aici într-un sens destul de particular, iar conceptul este greu de definit, cu toate că îl folosim într-un mod absolut obişnuit şi probabil mai familiar tuturor decît sensul său logic sau filosofic. N-aş putea să-l desemnez mai bine decît evocîndu-i accepţiunea *practică,* ca în exemplul următor: „E o idee bună[15]" sau, ca atunci cînd un industriaş sau un comerciant vorbeşte de un „concept nou" referindu-se la principiul de funcţionare sau de prezentare a unui produs[16]. Această apropiere de domeniul economic ne va ajuta probabil să distingem mai bine opera lui Duchamp de suporturile sale materiale, de vreme ce *ready-made-vl* este în general un obiect industrial: suportul pentru sticle ca instrument domestic are conceptul său, *Bottlerack* îl are pe al său ca act artistic, al doilea nu are nimic de-a face cu primul şi *ready-made-ul* ca operă constă în el: nu în actul, ci în ideea de a expune un suport de sticle.

Trimişi de la un obiect la un act, nu fizic ci cultural, şi de la acest act la conceptul său, iată-ne confruntaţi cu această noţiune

[14] „Pentru a cunoaşte o operă de artă de acest gen, trebuie să cunoaştem ideea pe care ea se întemeiază. Şi pentru a cunoaşte o idee, nu avem nevoie de o experienţă senzorială specifică, şi nici chiar de o experienţă specifică şi nimic mai mult" (Binkley, p. 37).

[15] „Arta conceptuală nu este bună decît atunci cînd ideea este bună" (Sol Le Witt, 1967, p. 83) Mai trebuie să precizăm că adesea nu este?

1^ Auzită din gura unui vînzător de flori: „Sărbătoarea Mamelor [sau poate Sfîntul Valentin] este un concept genial".

de artă conceptuală, sau mai degrabă (voi reveni la aceasta) de *operă conceptuală,* la care am raportat cu dezinvoltură *ready-made-urile* lui Duchamp, anterioare cu o jumătate de secol naşterii acestei noţiuni, sau mai bine spus şi mai degrabă mai bine găsit, fiindcă despre aceasta este vorba, a acestui concept. Dar nu sînt singurul care consideră că *ready-made-urile* au fost, fără a folosi încă termenul, primele exemple de opere conceptuale[17], adică după opinia mea de opere al căror obiect de imanenţă este, în sensul de mai sus, un concept şi a cărei manifestare poate fi ori o definiţie („a expune un suport de sticle") ori o execuţie (expunerea unui suport de sticle).

Voi reveni la implicaţiile acestei definiţii (cea de operă conceptuală), dar trebuie mai întîi, fără a intra în detaliul unui important capitol de istoria artei modeme[18], să amintesc cîteva exemple de opere mai mult sau mai puţin oficial (adică autodefinite drept) conceptuale, doar şi pentru a ilustra diversitatea mediilor lor de manifestare.

Se ştie că *Invizibila Sculptură* de Oldenburg, deja citată, a fost calificată drept „conceptuală" de către o autoritate a oraşului New York[19]. In iunie 1969, Robert Barry trimite pentru o expoziţie la Seattle o contribuţie limitată la (obiectul acestui) mesaj: „Tot ce ştiu dar la care nu mă gîndesc în clipa aceasta, 13h 36, 15 iunie 1969, New York." în luna decembrie a aceluiaşi an, acelaşi artist organizează la

galeria *Art and Project* din Amsterdam o „expoziţie" care constă în acest aviz lipit pe uşa
[17] Aceasta este bunăoară părerea lui Joseph Kosutli (1969): „Orice artă după Duchamp este conceptuală prin natură..." Nu ştiu dacă Duchamp însuşi şi-a aplicat această etichetă (mi se pare mai degrabă că se abţinea cu prudenţă de la orice etichetare), dar se ştie că începînd cu 1964 el o aplica lui Warhol: „Dacă luaţi o cutie de supă Campbell's şi o reproduceţi de cincizeci de ori, înseamnă că imaginea retiniana nu vă interesează. Vă interesează în schimb conceptul care vrea să redea cincizeci de cutii Campbell pe o pînză" *(New York Herald Tribune,* 17 mai 1964).
[18] Vezi mai ales Sandler 1990, 1991.
[1]" „Este o operă conceptuală şi este la fel de validă ca tot ce putem vedea efectiv. Artă este tot ceea ce un artist hotărăşte să fie artă" (Sam Green, arhitect consultant, citat de către Beardsley 1970, p. 13).

galeriei: „în timpul expoziţiei galeria va fi închisă"[20]. în 1972, Chris Burden se închide într-un sac şi este aşezat (nu ştiu pentru cîl timp) pe o autostradă califomiană; această operă se intitula sobru *Deadman,* dar această promisiune sinistră, din fericire, nu a fost îndeplinită.
Aşadar, doar prin analogie retroactivă, califc drept conceptuale *ready-made-nnlc* lui Duchamp, dar şi, de exemplu, *Boîtes Brillo-urile* lui Andy Warhol (1964), care sînt false *ready-made-uri,* întrucît sînt executate fidel cu mîna; la fel, cîteva fiime interminabile şi intenţionat monotone (cuvîntul este slab) precum *Sleep* (1963), care arată timp de şase ore un om adormit, sau un altul, al cărui titlu nu-l ştiu, Statuia Libertăţii timp de douăzeci şi patru de ore; la fel *De Kooning Erased* (1953) de Rauschenberg[21]; imitaţiile uriaşe de viniete B. D. de Lichten-stein, cu trama lor tipografică scrupulos reconstituită, sau sarcasticele sale *Bnishstrokes* (1965-l966), în aceeaşi tehnică, deriziune mecanizată a - unei *action painting* expresioniste; drapelele, ţintele, cifrele şi literele lui Jasper Johns; ambalajele monumentale ale lui Christo şi diversele manifestări ale genului *Land Ari;* nenumăratele „sculpturi" ale anilor şaptezeci, constînd în rulouri de grilaje, în grămezi de pietriş, în cîrpe sau sfori, în bani mărunţi împrăştiaţi pe jos etc.
Toate aceste exemple aparţin, mai mult sau mai puţin, sau se prezintă sub speciile, artelor numite plastice sau vizuale, dar *Invizibila sculptură,* am spus-o, constă în ciuda titlului său (de altfel ambiguu) mai mult într-un eveniment decît într-un obiect durabil, şi, din fericire, chiar mai mult încă în expunerea lui Burden. Şi anumite opere muzicale sau literare mi se par a fi nu mai puţin tipic conceptuale: astfel, recitalul silenţios al lui John
[20] Vezi Meyer 1972, p. 41. Spun „constă" ca să merg mai repede, dar statutul acestei „opere" este mai subtil, fiind conceptual, şi pancarta nu este decît unul din instrumentele ei, după cum suportul pentru sticle nu este decît un instrument al operei *Bottlerack.*
Dacă cel puţin reducem această operă la conceptul desemnat prin tilhi; dar cum rezultatul nu este o foaie de hîrtie absolut albă, nimic nu interzice, orice ar gîndi Binkley (p. 363), „să căutăm în ea pete interesante din punct de vedere estetic" ca într-un fel de Twombly deosebit de extenuat.

Cage[22], sau anumite producţii oulipiene, pe care nu le putem aprecia corect sau în plenitudinea lor dacă nu le percepem principiul generator: lipograma este în acest sens o ilustrare perfectă, iar *Dispariţia,* romanul fără *e* a lui Georges Perec (1969), cea mai faimoasă reuşită. Dar dacă le recunoaştem lipogramelor şi celorlalte S+7, calitatea de conceptual, cum să o refuzăm faimosului „procedeu" al lui Raymond Roussel - şi cum să nu ajungem astfel de la Cage la Satie? Vedem deci cum conceptualul este un regim (termenul este provizoriu) care poate să reprezinte toate artele şi toate modurile de prezentare: obiecte materiale, evenimente fizice, dar şi obiecte ideale precum *textul Dispariţiei.* Se va spune poate că am lărgit necuvenit de mult cîmpul de acţiune al unui tip de artă foarte circumscris, şi a cărui modă a fost, precum toate, foarte trecătoare. Dar înainte de (şi pentru) a mă justifica, mă pregătesc să-l lărgesc şi mai mult.
Reducţia conceptuală
într-adevăr, ceea ce motivează această extindere, sau mai degrabă acest sentiment că noţiunea de artă conceptuală se aplică (mai mult sau mai puţin) unui număr mare de opere caracteristice curentelor dada, pop, neo-dada, şi a altora după cum vom vedea, este faptul că, în acest tip de opere, obiectul sau evenimentul produs (sau ales) este, nu sigur în virtutea calităţilor sale estetice în sens curent, ci dimpotrivă în virtutea caracterului critic, paradoxal, provocator, polemic, sarcastic sau, pur şi simplu umoristic, care aderă la actul de a propune ca operă de artă un
[22] *4' 33", Tacet pentru orice instrument (1952)* ; opera este silenţioasă dacă o definim prin performanţa instrumentistului care, pe durata indicată de titlu, nu produce absolut nici un sunet; dar *happening*- ui, niciodată identic, şi eventual înregistrat, se compune din reacţiile crescînde ale publicului şi din alte zgomote de ambianţă.

obiect sau un eveniment ale cărui proprietăţi sîht de obicei resimţite ca neartistice sau anti-artistice: obiecte industriale de serie, vulgare, kitsch, plictisitoare, repetitive, amorfe, scandaloase, goale, imperceptibile, sau ale căror proprietăţi perceptibile suit mai puţin importante decît procedeul din care ele rezultă. în acest sens, opere la fel de clasice precum *Bolero-ul* lui Ravel (temă repetată de optsprezece ori cu variaţie constantă şi creştere progresivă a efectivului orchestral) sau invers, simfonia *Rămas-bun* de Haydn (în care executanţii îşi părăsesc pupitrul unul cîte unul) pot fi de asemenea legitim calificate drept conceptuale. Dar putem spune şi că toate operele de avangardă, începînd cu sfîrşitul secolului al XlX-lea, au fost receptate într-un mod conceptual de către publicul ce a fost uluit potrivit normelor sau obiceiurilor sale, pentru că, după el, faptul şi motivul acestei indignări erau avute în vedere înaintea detaliului proprietăţilor perceptuale ale operelor ce o provocau: *Dejunul pe iarbă,* redus la o femeie goală între doi oameni îmbrăcaţi, *Olympia* la impu-doarea sa, impresionismul la tuşe separate, Wagner la *leitmotive,* poezia fără rime, muzica atonală, pictura abstractă, *action painting-ixl,* minimalismul, tot atîtea împliniri artistice (printre altele) în care marele public nu a perceput mai întîi decît un „truc", formal sau tematic, a cărei noutate îl frapa în asemenea măsură încît restul devenea neglijabil, chiar imperceptibil.

Dar schimbările de paradigmă estetică ce caracterizează evoluţia artei modeme nu sînt singurul factor de receptare conceptuală. Am pomenit venerabila simfonie *Rămas-bun* pe care o atenţie centrată exclusiv pe trăsătura sa cea mai evidentă o reduce la ilustrarea sau la exploatarea unui truc. Cvatorul numit *Disonanţe,* simfonia numită *Neterminata,* preludiul numit *Picătura de apă, Marea* de Debussy, şi un număr mare de alte opere muzicale suferă astfel (dacă de suferit e vorba), în mod aproape irezistibil, de caracterul prea evocator sau prea demonstrativ al titlului lor. Un tablou precum *Prăbuşirea lui Icar* al lui Bruegel[23] se pretează destul de bine la o experienţă contrastivă şi concludentă în această privinţă. Arătaţi-l, fără să-i indicaţi

[23] Vezi Danto 1981, p. 189 *sq.*

titlul, cuiva care nu-l cunoaşte: atenţia lui se va îndrepta asupra peisajului terestru şi maritim, în ansamblu, asupra personajului central al plugarului, asupra luminii matinale etc; pe scurt, el va privi tabloul, fără să bage de seamă, poate, un detaliu infim, piciorul încă apărînd la suprafaţă al scufundătorului invizibil, în dreapta vasului ancorat. Indicaţi-i altcuiva mai întîi titlul şi toată percepţia tabloului se va organiza inevitabil în jurul întrebării „Unde este Icar?", apoi atribuirii faimosului picior eroului prezumtiv al scenei, în fine, procedeului constînd în evocarea acestui eveniment fabulos printr-o sinecdocă minimalistă, foarte aproape de ghicitoare („Căutaţi aviatorul")[24]. Şi îmi închipui pe un cunoscător al picturii clasice crescut în gustul exclusiv al scenelor istorice, al peisajelor mitologice şi al portretelor solemne, confruntat deodată cu o umilă natură moartă a lui Chardin, pentru noi emblema prin excelenţă a picturii cea mai substanţial picturală: reacţia sa cea mai probabilă ar fi, desigur, dacă nu să pufnească în rîs precum publicul din 1872 în faţa peisajelor lui Monet, cel puţin să se mire, după cum spune Pascal, de faptul că un artist a avut deşartă dorinţă de a ne atrage atenţia „asupra asemănării lucrurilor ale căror originale nu le admirăm"! O asemenea reacţie, care îndreaptă toată atenţia către o idee („Chardin ne provoacă cu un tablou reprezentînd o banală baterie de bucătărie!"), ar constitui o receptare tipic conceptuală a unei opere care în mod cert nu o reclama.

După cum arată acest exemplu, o recepţie conceptuală poate să nu fie relevantă, şi probabil trebuie spus că recepţia conceptuală este întotdeauna *mai mult sau mai puţin* relevantă, aplicîndu-se *mai mult,* de exemplu, la suportul de sticle al lui Duchamp, şi *mai puţin* la cel al lui Chardin (ştiu bine că nu este nici unul, dar mai ştiu şi că ar putea să fie şi, în orice caz ar fi măcar sticlele) despre care Proust, răspunzîndu-i *de fado* lui Pascal, scria simplu că „Chardin l-a găsit frumos de pictat pentru că l-a

Aceeaşi căutare trebuie provocată, deşi cu mai puţin succes, de titlul (identic) dat din întîmplare de către Georges Salles, în discursul de inaugurare (martie 1958), marelui tablou destul de indescifrabil, compus de Picasso pentru foaierul Unesco.

găsit frumos de privit[25]". între cele două, de exemplu *Prăbuşirea lui Icar* sau *Olympia,* din care intenţia umoristică sau provocatoare nu este total absentă, fără ca prin aceasta să elimine proprietăţile picturale ale tabloului[26]. Dar ceea ce este adevărat pentru receptarea conceptuală este şi pentru receptarea perceptuală: dacă desigur nu este foarte relevant să considerăm un *zip* de Bamett Newman,

un monocrom de Reinhardt, un L de Morris (sau în general producţiile de pictură şi de sculptură minimaliste), un *dripping* de Pollock sau o compresiune de Cesar[27] drept simple provocări conceptuale, nu ar fi mai legitim să admirăm „factura strălucitoare" a cutiilor Brillo, „conturul elegant" al *Fountain-ei* sau „viguroasa coregrafie" a groparilor lui Oldenburg.
Această chestiune a legitimităţii depăşeşte supărător scopul meu actual, fiincă ea trimite în mod insistent la aceea a pertinenţei intenţiei autorului: dacă nu este legitim să tratăm *Fountain* ca pe un Brâncuşi, este pentra -că ştim că nu aceasta era intenţia lui Duchamp, şi pentru că noi îi considerăm intenţia inerentă gestului său şi înscrisă în obiectul care o perpetuează; dacă nu este legitim să receptăm *One (Number 31)* ca un gag bun, este pentru că ştim că Pollock nu avea nimic dintr-un umorist şi pentra că găsim în reţetele sale de metal topit scurs pe lîngă formă urma unei seriozităţi pasionate. Dar, la urma urmei, ignorarea sau indife-

[25]Proust 1971. p. 373.

~° Şi mai clar este, cred, cazul anumitor asamblări de Picasso, precum celebrul *Cap de taur* făcut dintr-o şa şi un ghidon de bicicletă (1942, Muzeul Picasso, Paris), în care trebuie să apreciem în aceeaşi măsură ingeniozitatea procedeului şi efectul plastic al ansamblului; aceasta era cel puţin dorinţa artistului (vezi Cabanne 1975, t. III, p. 116), care distinge net această operă de *ready-made-urile* la care ea ne poate trimite cu gîndul. Două exemplare în bronz trase mai tîrziu accentuează şi mai mult diferenţa.
Cele două serii sînt oarecum antitetice: opera minimalistă se pretează la o interpretare conceptuală (era deja cea a lui Newman de către Thomas Hess la începutul anilor cincizeci; vezj Sandler 1991, p. 18), prin epuizarea detaliului perceptual, un *dripping* sau o compresiune, mai degrabă prin proliferarea sa vădit aleatorie; într-un anume sens, nimic nu este mai concret şi mai perceptual, dar nimic nu este mai indescriptibil, de unde tentaţia de a reduce aceste obiecte la procedeul lor generator: *dnpping-vl* sau compresiunea.

renta în privinţa intenţiilor are drepturile ei, şi din nou fiecare este liber să admire un urinoar sau să zîmbească în faţa unei harababuri cu picături. Las pentra mai tîrziu acest subiect controversat care ţine, cred, de raporturile complexe între artistic şi estetic, pentra a reveni la chestiunea regimului de imanenţă al operelor conceptuale. De vreme ce funcţionarea conceptuală a unei opere este întotdeauna în parte *atenţională,* adică depinde mereu de tipul de atenţie pe care i-o acordă receptorul, această chestiune trebuie formulată acum în termeni noi: care este regimul de imanenţă al unei opere (oricare ar fi ea), *pentru cine* o receptează (legitim sau nu) *drept* conceptuală?
Din ceea ce am expus pînă acum rezultă după părerea mea că starea conceptuală depinde şi provine dintr-o operaţie mentală (conştientă sau nu) care constă în a reduce obiectul sau evenimentul, sub specia căruia se prezintă opera, la actul de a prezenta acest obiect sau acest eveniment ca o operă, iar apoi actul acesta la „conceptul" său, obiect evident ideal şi capabil de a prescrie alte obiecte sau evenimente pe care le vom considera în această privinţă drept identice sau echivalente: conceptul „a expune un suport de sticle", pe care l-am extras prin *reducţie* din perceperea unui suport de sticle expus într-o galerie de artă, poate să se manifeste indefinit în oricare altă ocurenţă a acestui act, dacă există una, aşa cum textul unei opere literare sau muzicale poate să se manifeste nedefinit în toate ocurenţele sau exemplarele sale corecte. Dar idealitatea conceptului considerată în acest sens artistic, precum şi în sensul logic al termenului, nu este identică cu cea a unei opere alografice, text literar, compoziţie muzicală sau reţetă culinară, iar reducţia care îi dă naştere nu este identică cu reducţia alografică, ce ne duce de la exemplarul unei cărţi sau de la execuţia unei sonate la idealitatea obiectului lor de imanenţă.
Faptul că aceste două operaţii nu sînt identice apare evident atunci cînd ele sînt prezente împreună şi aplicate aceluiaşi obiect. Să luăm un exemplar din *Dispariţia:* o primă reducţie, alografică, îmi permite, dacă ştiu să citesc, să degajez din proprietăţile „contingente" ale exemplarului (individuale, precum cea de a fi pătat la pagina 25, sau generice, precum cea

de a cuprinde trei sute şase pagini tipărite), proprietăţile „constitutive" ale textului său, sau proprietăţile de imanenţă, de exemplu de a avea un anumit număr de cuvinte, de a povesti cutare întîmplare, etc. Trec astfel de la carte la text şi pot să mă mulţumesc doar cu atît. Dar se poate ca, la un moment oarecare al acestei prime reducţii, inerentă oricărei lecturi, să-mi dau seama (dacă n-am fost în prealabil informat) de o particularitate a acestui text (care se întîmplă să fie şi o particularitate a acestui exemplar): el nu conţine nici o ocurenţă a literei *e.* Plecînd de la această observaţie, pot (dar nu sînt

obligat) să încep o a doua operaţie pe care aş numi-o *reducţie conceptuală,* şi care constă în a reduce textul la această particularitate negativă, adică la faptul de a fi o „lipogramă în *e"* (conceptul la care reduc *Dispariţia* poate, de altfel, - reducţie mai tare de vreme ce suprimă o trăsătură a definiţiei - să fie doar cel, mai generic, de „lipogramă"; dar mi se pare că această reducţie ar fi prea tare pentru a fi relevantă, pentru, că o lipogramă în *y,* de exemplu, nu prezintă interesul de dificultate ridicat de o lipogramă în *e,* limba franceză fiind cea care este). Chiar dublă reducţie, bineînţeles, dacă trec de la o execuţie sau de la o partitură a *Bolemuhd* la textul său muzical, şi de la acest text la conceptul său instrumental, etc. Evident, în cazul operelor de factură autografică, precum *Bottlerack,* se produce doar reducţia conceptuală (dacă se produce vreuna), care mă conduce direct de la obiectul fizic la conceptul expunerii sale artistice.

Dar faptul că reducţia conceptuală nu este identică cu reducţia alografică nu ajunge pentru a defini diferenţa între aceste două operaţii. Voi încerca să o fac, indicînd în continuare că este vorba după părerea mea de o diferenţă de grad, şi considerînd-o prin unghiul diferenţei dintre rezultatele lor. Efectul reducţiei alografice, am văzut mai sus, este constituirea unei idealităţi singulare, sau a unui individ ideal, precum un text literar sau muzical. Un astfel de obiect, deşi ideal, satisface definiţia logică a individului, ultim în genul său şi ca atare nefiind susceptibil, cum spune Lalande „de nici o determinare ulterioară". Astfel stau lucrurile, evident, cu textul *Dispariţia,* individ ideal, sau, exceptînd idealitatea, cu suportul

de sticle al lui Duchamp, individ fizic singular (deşi multiplu). Insă conceptul (lipogramă în e sau *ready-made)* la care reduc, mai mult sau mai puţin legitim, acest text ideal sau acest obiect fizic nu are nimic individual. El este chiar, ca orice concept, în sensul obişnuit al termenului, în mod tipic generic: la urma urmelor, lipogramă şi *ready-made-nl,* suit, dacă e vorba, nişte genuri. Orice manifestare singulară a unui „gest" conceptual este un individ, dar conceptul la care putem să-l reducem este generic şi abstract, şi capabil, după gradul de abstractizare, de a descrie un ansamblu mai mult sau mai puţin specificat şi diversificat de manifestări individuale, după un arbore de tipul:

Operă conceptuală

Ready-made Suport de sticle Urinoar

in e

Această clauză a „gradului de abstractizare" explică aproximativ, sper, felul în care expun diferenţa dintre cele două reducţii ca diferenţă de grad: nu sînt sigur că diferenţa între individ şi specie este graduală, dar sînt sigur că există grade în ierarhia logică a claselor: genul lipogramă este mai departe de individul *Dispariţia* decît specia lipogramă în *e.* S-a înţeles desigur că orice judecată constînd în a reduce o operă la genul său este o reducţie conceptuală printre altele. Dar *a reduce* o operă la genul său este o operaţie mult mai serioasă (mai reductivă) decît să o *atribui* genului său. Să spui: ^*Mănăstirea din Parma* este un roman" este o simplă atribuire generică. Reducţia ar consta în a crede că am spus *totul* despre *Mănăstirea din Parma* atunci cînd am afirmat: „Acesta este un roman". Refuzăm această reducţie pentru că estimăm, destul de rezonabil, că *Mănăstirea din Parma nu* este o operă conceptuală.

Putem defini aşadar, în mod relativ şi gradual, regimul de imanenţă al operelor conceptuale *în calitatea lor de conceptuale*

ca regim *hiper-alografic,* oarecum în sensul că obiectul lor de imanenţă (conceptul) este nu numai ideal, ca un poem sau o sonată, ci şi generic şi abstract. Dar am precizat deja: *în calitatea lor* de conceptuale, ceea ce înseamnă, între altele, *cîndşi în măsura în care* ele sînt receptate ca atare. Acest mod de receptare poate fi, după caz, legitim şi relevant (cam acesta este, după opinia mea, cel al *ready-made-xilui* şi al operelor oficial conceptuale: dacă Arsene Lupin înlocuieşte suportul de sticle din muzeu cu unul identic sau nu, cumpărat sau furat din BHV, nu mă interesează), aberant *(Fîntîna de aramă* a lui Chardin primită ca o provocare predadaistă) sau între ele, adică vădit insuficient: dacă *Dispariţia* este o lipogramă aceasta nu o împiedică să fie *această* lipogramă. adică un text singular, şi, bineînţeles, între lectura sa naivă de către un cititor care nu ar percepe absenţa lui *e* şi reducţia sa totală la conceptul de lipogramă în *e* se situează (cred eu) lectura competentă, care constă în a o analiza în detaliu, pentru a vedea cel puţin „cum s-a făcut asta", încereînd să percepem ocolişurile şi manevrele

verbale prin care autorul reuşeşte să evite constant faimoasa literă[28]. Dacă mi s-ar spune că un roman Harlequin a fost scris în secret, gest eminamente conceptual, după normele şi stilul uniform cerute ale colecţiei, de către Maurice Blanchot, aceasta nu m-ar scuti să merg să văd mai de aproape, ci dimpotrivă. Şi dacă nu mi s-ar spune care...

Această relevanţă variabilă a receptării conceptuale antrenează trei consecinţe, de importanţă foarte inegală, pe care vreau •[r] să le semnalez pentru a isprăvi cu acest subiect. Prima este că nu putem spune niciodată dinainte şi în mod absolut, cum face Binkley, că „descrierea" unei opere conceptuale este o manifestare mai adecvată a ei decît execuţia. Aceasta deoarece reducţia conceptuală este o operaţie pe care fiecare ar trebui să o efectueze

[2]° Se spune că în cursul acestei redactări Perec ajunsese după un îndelung exerciţiu, să „gîndească" spontan într-o franceză iară *e;* supleţea minţii omeneşti, optimizată prin gimnastica oulipiană, face aproape verosimilă o astfel de ispravă, care presupune fără îndoială că acţiunea de ocolire şi înlocuire, după un principiu bine memorat şi automatizat, se face (totuşi) undeva în amonte de pragul conştiinţei.

el însuşi, pentru fiecare operă şi după placul său, şi în această privinţă este mai degrabă supărător ca vizitatorii colecţiei Arensberg a muzeului din Philadelphia să ştie dinainte ce îi aşteaptă. Astfel stau lucrurile cu gestul conceptual ca şi cu gagul bun (şi *afortiori* cu cel prost): el pierde dacă este, cum se spune, „telefonat". Pierde şi mai mult dacă este instituţionalizat, înregimentat în „mişcări", grupuri şi alte ateliere geloase pe marca şi pe contribuţiile lor. Gestul conceptual este prin definiţie (mai mult sau mai puţin) reductibil la conceptul său, dar nu lui îi revine să spună de ce, cît şi nici cum. Duchamp ştia bine acest lucru, dar nu oricine este Duchamp.

A doua consecinţă: de vreme ce este întotdeauna (mai mult sau mai puţin) permis să receptăm o operă fie în modul „percep-tual", adică privind obiectul propus pentru el însuşi şi în detaliul proprietăţilor sale individuale[2^], fie în modul conceptual, adică venind de la obiect la act şi de la act la concept, fie după vreo combinaţie a celor două atitudini de receptare, ne determină să tragem concluzia că starea conceptuală nu este un *regim* stabil, exclusiv faţă de contrariul său şi bazat pe o tradiţie constituantă, aşa cum este, de exemplu, starea alografică a muzicii de la inventarea (progresivă) a notaţiei. O operă nu poate funcţiona în regim alografic decît dacă ea aparţine unei practici artistice devenite global alografică în virtutea unui consens şi a unei convenţii culturale: nu există operă alografică fără artă alografică[30]. în

~" Această categorie se aplică la fel de bine obiectelor ideale, aşa cum sînt „percepute" de către minte, prin manifestările lor fizice, în individualitatea lor „ultimă". Logic, adevăratul antonim al *conceptualului* este *individualul* mai degrabă decît *perceptualul,* fiindcă proprietăţile unui concept sînt şi ele percepute (de către minte). Mi se va întîmpla totuşi să folos.ee *perceptual,* vizînd „percepţia" oricărui obiect, chiar ideal, ca individ - ceea ce nu exclude decît conceptele.

Aceasta nu înseamnă că, reamintesc, o „artă", în sensul mai larg în care Hegel, printre alţii, împarte „sistemul" în cinci arte canonice (arhitectură, sculptură, pictură, muzică, poezie), aparţine în întregime unuia din cele două regimuri; prin „artă (sau practică alografică)", înţeleg aici, de exemplu, nu toată muzica, ci partea (deja considerabilă) a muzicii care funcţionează astăzi în regim alografic şi a cărei unitate de ansamblu face posibilă funcţionarea alograficâ a fiecărei opere care ţine de ea.

schimb, starea conceptuală se aplică (sau nu se aplică), fără întrerupere, operă după operă, şi după o relaţie fluctuantă între intenţia artistului şi atenţia publicului, sau, mai degrabă a receptorului individual. Nu există aşadar *artă* conceptuală, ci numai *opere* conceptuale, şi opere mai mult sau mai puţin conceptuale după modul lor de receptare. Acest caracter condiţional afectează evident şi starea perceptuală de vreme ce cele două moduri de receptare se află într-o relaţie de vase comunicante, cu sumă constanta: întotdeauna o operă este, de fapt, considerată simultan, dar în proporţii variabile, ca fiind şi perceptuală şi conceptuală, şi le numim îndreptăţit „conceptuale" pe cele care din diverse motive individuale şi/sau culturale sînt receptate în acest mod mai degrabă decît în altul.

Ultima consecinţă care depăşeşte cu mult obiectul acestui volum şi pe care n-o indic aici decît provizoriu, se referă la funcţia estetică a operei conceptuale, adică de fapt, la conceptul său. Dacă ne referim la definiţia kantiană a judecăţii de gust, o asemenea funcţie este paradoxală în mare măsură, fiindcă această judecată exclude, după cum se ştie, orice concept determinat. Şi dacă ne referim la criteriile goodmaniene ale obiectului estetic, loc de contemplare (activă) infinită prin caracterul inepuizabil al funcţiei sale simbolice, vedem cu greu cum un obiect al gîndirii atît de peremptoriu definit precum un concept de *ready-made* ar putea da prilejul unei asemenea contemplări. Răspunsul provizoriu, mi se pare, este următorul: chiar dacă gestul conceptual comportă o definiţie simplă şi

exhaustivă, precum „a expune un suport de sticle", *semnificaţia* şi deci funcţia acestui gest, rămîne, nedefinită, deschisă şi suspendată precum cea a oricărui alt obiect estetic (natural sau artistic). Ce *a vrut să spună* de fapt Duchamp expunînd un suport de sticle sau Barry invitînd publicul la o expoziţie închisă, noi nu ştim sigur, probabil că nici ei, şi nici nu ştim exact, lăsînd la o parte orice consemnare de intenţie, ceea ce aceste opere ne *spun*[31]

„Dada şi neo-dada ne-au echipat pentru a considera aproape orice obiect ca o operă de artă. Dar ceea ce aceasta semnifică cu exactitate este departe de a fi clar" (Duve 1989, p. 248). Bineînţeles „ce anume semnifică", de exemplu, surîsul Giocondei sau *Moartea amanţilor* nu este nici pe aproape atît de clar.

Stadiul conceptual

181

efectiv. Opera conceptuală este şi ea prin aceasta şi în felul ei inepuizabilă în funcţia sa. Este un concept al cărui *efect* nu are concept, şi deci care, fiind şi el, cum se spune, „de gradul doi"

Sar) £tr ^ diSPkCă ~ ^ ConCept Şi *** TM*

10 UNA O VA OMORÎ PE CEALALTĂ?

Una o va omori pe cealaltă?

183

Distincţia regimurilor, deşi întemeiată mai mult pe tradiţii culturale şi pe convenţii sociale decît pe date de esenţă, şi în ciuda prezenţei regimurilor intermediare precum cel al autograficelor multiple sau al performanţelor iterabile, rămîne cu siguranţă axa fundamentală a imanenţei artistice. Această opoziţie istorică este ireductibilă în sensul că regimul alografîc, acolo unde el funcţionează, nu poate „să facă economie" de obiectul ideal care întemeiază funcţionarea sa: cea mai mică iteraţie, cea mai măruntă conversiune a unei execuţii în (de)notaţie sau reciproc, cea mai mică lectură sau dictare, presupune un ocol explicit sau implicit prin acest tip ideal, pentru care regimul autografic ca atare nu prezintă nici un echivalent. Să încercăm, într-o tentativă de empirism radical, să reducem regimul de imanenţă al unei opere literare sau muzicale la o colecţie de obiecte sau de evenimente fizice fără legătură cu un anumit tip, înseamnă cu siguranţă să ne abţinem să definim, chiar *să gîndim,* relaţia de echivalenţă între diversele obiecte sau evenimente, să ne interzicem să le recunoaştem ca exemplare sau ocuren'.e ale *aceluiaşi* text, şi deci, la limită, să ne condamnăm să erijăm fiecare exemplar sau ocurenţă într-o operă distinctă, într-un univers de tip Funes în care singularitatea ireductibilă a fiecărui grăunte de nisip suprimă recurgerea la o fiinţă cu raţiune la fel de fantomatică precum conceptul de grăunte de nisip: încă o dată, extrapolarea ontologică a principiului lui Occam este o economie care costă scump. Dacă nu trebuie să multiplicăm idealităţile dincolo de necesităţi, nu este prea rezonabil nici să ne oprim dincoace de ele.

Cealaltă (singura^ cale posibilă de unificare, nu numai teoretică dar şi efectivă, ar consta în încheierea procesului istoric de trecere progresivă de la autografic la alografic. După Nelssn Goodman, reamintesc, toate artele au fost probabil

autografi ce la origine[1] şi cîteva s-au „emancipat" adoptînd un sistem mai mult sau mai puţin notaţional. Spun cîteva, sau mai bine zis, aproape toate, întrucît singura căreia i se contestă emancipareа este în *Limbajele artei* pictura (dar putem presupune că acelaşi gen de obstacol ar trebui să împiedice şi emanciparea anumitor forme de sculptură). Nu revin asupra detaliului argumentaţiei, a cărei concluzie foarte categorică („Răspunsul este *nu ")* este că nici un sistem de notare nu poate fi aplicat la această artă, care nu va putea deci niciodată să devină alografică[2].

Dar Goodman nu avea să întîrzie mult şi să toarne puţină apă în acest vin. Trebuie să amintesc mai întîi că un anumit număr de pictori moderni, precum Mondriani, Vasarely sau Warhol[3], şi desigur cîţiva alţii, pe care îi apropia poate caracterul minimal al unei facturi care se pretează mai uşor decît alta la reproducerea fidelă, nu vedeau nici un obstacol în multiplicarea operelor lor. Mai amintesc că martori precum Benjamin sau Malraux s-au făcut (în grade diferite) heralzii „reproductibilităţii tehnice" şi ai Muzeului Imaginar, care le-ar scuti în parte pe generaţiile viitoare de frecventarea celor originale, cărora Prieto nu le mai acordă, sub numele de „colecţionism", decît o valoarea comercială şi/sau fetişistă. Dar textul care ar fi putut să-l inspire pe Goodman la această semi-palinodie, deşi anterior faţă de *Limbajele artei,* este această remarcă din Strawson: „Identificăm operele de artă cu obiecte particulare din cauza defectelor empirice ale tehnicilor noastre de reproducere. Dacă aceste defecte nu ar exista, originalul unei picturi nu ar avea alt interes decît cel pe care îl posedă manuscrisul original al unui poem. Persoane diferite ar putea să vadă în acelaşi moment exact aceeaşi pictură în

locuri diferite...[4]". într-un răspuns către Joseph Margolis dat în cursul unui colocviu ţinut la începutul anilor şaptezeci, Goodman revine la acest subiect în termeni care sînt evident, deşi implicit, ecoul spuselor lui Strawson:

Despre limitele acestei ipoteze în ceea ce priveşte aspectul verbal al literaturii, vezi Schaeffer 1992.

[2] Goodman 1968, p. 237.

[3] Vallier, p. 180, Wollheim, p. 172.

[4] Strawson 1959, p. 259; cf. Strawson 1974, p. 184.

„Profesorul Margolis susţine că pictura nu este irevocabil autografică şi că ceea ce privim astăzi ca reproduceri ar putea fi acceptate într-o zi ca tablou original. Am expus cîteva motive foarte importante care fac acest fapt improbabil dar nu susţin că pictura este autografică într-o manieră de neclintit. Pentru ca o artă să devină alografică trebuie să se stabilească obiceiul de a raporta exemplarele *[instanţele]* la opere, independent de istoria lor de producţie. Dacă ar sosi ziua în care reproducerile unui tablou să fie acceptate ca exemplare nu mai puţin autentice decît tabloul iniţial, încît acesta să nu prezinte mai mult decît interesul sau valoarea atribuită manuscrisului sau ediţiei originale ale unei opere literare, atunci bineînţeles această artă ar putea deveni alografică. Dar aceasta nu s-ar putea întîmpla prin decret: o uzanţă sau o tradiţie trebuie mai întîi stabilite şi apoi codificate printr-o notaţie"[5].

Răspunsul acesta este curios, fiindcă pe de o parte Goodman îşi acoperă retragerea negînd cu oarecare neruşinare că ar fi mers pînă la a refuza picturii o devenire alografică; pe de altă parte, el expune foarte clar condiţiile socioculturale necesare acestei deveniri; el începe însă prin a accepta termenii propuşi de Margolis, Strawson şi mulţi alţii care nu vorbesc chiar de o trecere autentică *(via* uzanţă, tradiţie, reducţie, notaţie) la regimul alografic, ci doar de progresele viitoare ale tehnicilor de reproducere. într-adevăr la această eventuală perfecţionare se referă aceia, artişti sau teoreticieni, pe care tocmai i-am evocat, şi toţi cei, fără îndoială nenumăraţi, după care o reproducere ^perfectă" va dispensa de recurgerea la original. Dar cine spune „reproducere" (perfectă sau nu) nu presupune deloc notaţie, reducere la tip şi întregul proces mental individual sau colectiv pe care-l implică regimul alografic, ci, pur şi simplu, o bună luare de amprentă. Faptul că o amprentă fidelă poate să fie mai „aproape" de original decît o reexecuţie conformă cu o notaţie corectă nu schimbă cu nimic această diferenţă de principiu pe care am întîlnit-o deja. De asemenea că trebuie şi un consens şi o convenţie pentru a accepta ca validă (în felul ei) o reproducere bună nu schimbă cu nimic lucrurile, fiindcă în mod evident acest consens nu este de

'Goodman 1972, p. 136.

acelaşi ordin ca şi consensul alografic[6]. Faptul că în cele două cazuri validitatea exemplarului este stabilită „fără referinţe la istoria producerii sale" explică desigur uşurinţa cu care Goodman trece de la un mod la altul; dar eu nu sînt sigur că o probă alografică (sau o înregistrare sau un mulaj) poate fi validată în aceşti termeni: ceea ce nu fidelitatea faţă de „model" face dintr-o fotografie o fotografie, fidelitate pe care o convenţie ar putea-o ratifica, aşa cum s-ar accepta ca fiind „bună pentru o fotografie a lui Pierre" o fotografie a sosiei sale Jacques: ci trebuie ca ea să fie efectiv o amprentă fotonică a acestui model[7]. O reproducere nu poate aşadar să fie validată fără referinţă la modul său de producere, după cum o probă de gravură nu poate fi validată doar prin faptul că a fost prelucrată după o planşă originală. Reproducerile şi exemplarele alografice au desigur în comun faptul că cer pentru a funcţiona o convenţie, dar *nu este aceeaşi convenţie.* Ca să rezumăm, eventuala („improbabila") perfecţionare absolută a reproducerilor nu ar face din pictură o artă alografică, ci cel mult, o artă autografică cu produse multiple". în principiu, această evoluţie nu ar trebui să o excludă pe cealaltă, dar e foarte probabil ca ea să o împiedice de fapt, făcînd-o inutilă: acolo unde dispunem de o tehnică de reproducere relativ satisfăcătoare, nu încercăm să căutăm un sistem de notare dificil de stabilit şi întotdeauna reductor prin definiţie. Reproducerea fotografică, oricît de imperfectă ar fi ea, a înlocuit deja, puţin cîte puţin, copia într-un mare număr din funcţiile sale (pe care le vom întîlni), şi se ştie ce prejudiciu aduce comerţul cu discuri practicii muzicale a amatorilor. înregistrarea numerică înlocuieşte tot mai mult partitura, în special în anumite

Despre diferenţa între reproductibilitate tehnică şi aptitudine pentru notaţie, vezi Wolterstorff 1980, pp. 72-73.

[7] VeziSchaefferl987.

° Ceea ce ar evoca mai adecvat (deşi în mod foarte rudimentar) funcţionarea unui regim alografic în pictură, ar fi desenele de colorat pentru copii, unde culorile ce urmează să fie folosite sînt notate prin cifre; *Do H Yowself-wile* lui Warliol (1962) voiau să exploateze acest procedeu *depaint-by-numbers.* Se mai spune că Vasarely se lăuda că poate să picteze prin telefon; dar ce nu se spune despre el? Ar mai fi de văzut dacă a făcut-o şi cu ce rezultate.

muzici contemporane, mai greu (chiar imposibil) de notat, sau în care procedeul scurtcircuitează notaţia: „într-o bună zi, spune Pierre Henry, nu vor mai fi concerte ci doar înregistrări numerice. Vom putea reveni asupra lor, să le remixăm, pentru a avea mai multe versiuni succesive, după cum se execută diferit, în funcţie de epocă, o partitură de Beethoven. Pentru muzica electro-acustică, discul este partitura, configuraţia exactă' a dorinţei noastre de operă la un moment dat...[9]." Muzica ar putea astfel să „regreseze" de la regimul alografic către regimul autografic multiplu, fiindcă, evident, nu trebuie să luăm ad litteram expresia „aceasta este" a compozitorului: faptul că discul înlocuieşte (chiar avantajos) partitura nu face ca discul *să fie* o partitură: nu *sîntem* ceea ce înlocuim. Pictura, la rîndul ei, ar putea să „progreseze" către acelaşi stadiu, iar literatura să li se alăture prin însuşirea unei neo-oralităţi riguros numerizate. Dar să nu abuzăm de profeţii hazardate şi (parţial) deprimante. Ştim adesea, sau credem că ştim că „una o va omorî pe cealaltă", dar nu ştim niciodată sigur unde este una şi unde cealaltă.

* Consemnat de Anne Rey, *Le Monde,* 18 octombrie 1990.

II
MODURILE DE TRANSCENDENŢĂ

Celălalt mod de existenţă al operelor, pe care l-am numit *transcendenţă,* acoperă toate manierele, foarte diverse şi deloc exclusive unele faţă de altele, prin care o operă poate să facă neclară sau să debordeze relaţia pe care o întreţine cu obiectul material sau ideal în care ea „constă" în mod fundamental, toate cazurile în care se introduce un fel sau altul de ‚joc" între operă şi obiectul său de imanenţă. în acest sens, transcendenţa este un mod secund, derivat, un complement, uneori un complement paliativ pentru imanenţă. Dacă se poate concepe o imanenţă fără transcendenţă (cum au făcut pînă acum majoritatea[1] teoreticienilor artei), nu putem concepe transcendenţa fără imanenţă, fiindcă ea i se întfmplă acesteia şi nu invers: transcendenţa transcende imanenţa, evident fără ca reciproca să aibă loc. Dar această secundaritate oarecum logică nu antrenează nici o dispensă empirică: dacă nu toate operele prezintă toate formele de transcendenţă, în schimb, vom vedea, nici una nu i se sustrage în totalitate. Am acceptat că putem *concepe* dar nu că putem *întâlni* o operă fără transcendenţă.

Cazurile de transcendenţă sînt, am spus-o, foarte diverse, dar mi se pare că putem să le grupăm, fără multe artificii, în trei moduri. Primul este cel al transcendenţei prin *pluralitatea imanenţei,* atunci cînd o operă imanează nu într-un obiect (sau grup de obiecte mai mult sau mai puţin strîns legate, precum *Burghezii din Calais* de Rodin sau *Cele Patru Anotimpuri* de Vivaldi), ci în mai multe, care nu sînt identice, ci concurente; formula sa simbolică ar putea fi: *n obiecte de imanenţă pentru 1 operă.* Al doilea este cel

' Nu toţi, pentru că o reflecţie asupra „reproductibilităţii" operelor autografice (Benjamin, Malraux şi alţii - printre care, vom vedea, recent chiar Goodman însuşi) se referă la un caz tipic de transcendenţă.

al transcendenţei prin *parţialitatea*[2] *imanenţei,* arunci cînd opera se manifestă în mod fragmentar sau indirect. Formula sa ar fi aproximativ://» *obiecte de imanenţă pentru 1 operă.* Al treilea provine din *pluralitate operală:* un singur obiect de imanenţă, în acest caz, determină sau susţine mai multe opere, în sensul că, de exemplu, un acelaşi tablou sau un acelaşi text nu exercită aceeaşi funcţie, sau, cum spune Goodman[3], aceeaşi „acţiune" operală în situaţii sau contexte diferite, măcar pentru motivul că nu întîlneşte (sau nu *provoacă)* aceeaşi „receptare"; formula ar fi aici: *n opere pentru 1 obiect de imanenţă.* Ceea ce vom prezenta în continuare, sper, va justifica şi va nuanţa aceste formule excesiv de sumare.

2 Cu sensul, evident, de „a fi parţial". Trebuie să recurg la aceşti neologism (prin adiţionare de sens) pentru a evita conotaţiile prea negative, ataşate unor termeni precum *lacună* sau *incompletitudine;* vom vedea că ntt| toate imanenţele parţiale sînt lacunare.

3 1992.

11
IMANENŢE PLURALE

Acest mod de transcendenţă afectează divers (şi inegal) cele două regimuri de imanenţă şi, în interiorul fiecăruia, găseşte ocazii pentru a se exercita, unele dintre ele fiind specifice unei anumite „arte". Pentru o operă, trăsătura comună tuturor acestor forme este faptul de a imana în mai multe obiecte nonidentice, sau, mai exact (de vreme ce nu există în lume într-un mod foarte riguros două obiecte

absolut identice), care nu sînt *considerate identice* şi interschimbabile, aşa cum admitem în general două probe ale unei sculpturi turnate. Această clauză, reamintesc, motivează distincţia între obiecte *multiple* şi obiecte *plurale.* O sculptură turnată, sau o gravură, este (în general) o operă (cu imanenţă) multiplă; operele pe care le vom analiza mai departe au imanenţă plurală. Această distincţie, evident mai mult culturală decît „ontologică", este de asemenea mai mult graduală decît categorică, fiindcă probele unei gravuri, am văzut deja, prezintă adesea destule diferenţe pentru ca specialiştii să nu le considere deloc ca fiind echivalente. Dacă le socotim totuşi „multiple" şi nu plurale, este desigur pentru că diferenţele lor ţin în general mai degrabă de defectele procedeului (uzură progresivă a planşei sau, în sculptură, a modelului) decît de o intenţie deliberată; diferenţele lor sînt de fapt accidentale şi involuntare. Dar cazurile de diferenţiere intenţionată nu sînt în întregime excluse şi acest fapt înlesneşte o gradare aproape neîntreruptă între cele două situaţii, pe care o vom regăsi în continuare.

în acest sens[4], operele incontestabil plurale sînt, după opinia mea, cele a căror pluralitate nu este un artefact tehnic, ci provine

4 Adică în sensul de opere cu *imanenţă* plurală. Pluralitatea *operală* caracterizează al treilea mod de transcendenţă, şi nu văd deloc o portiţă de scăpare din această încurcătură terminologică, de altfel benignă.

în întttregime dintr-o intenţie auctorială, ca atunci cînd un artist, după - ce a produs un tablou, un text, o compoziţie muzicală, se hotărăşte să producă a nouă versiune a ei, care este mai mult sau mai ppuţin diferită, dar destul de apropiată (şi derivată din prima) ca, pi-rin convenţie culturală, să fie considerată mai degrabă ca o *altă aversiune* a aceleiaşi opere decît ca o *altă operă.*

De la o artă la alta, motivele unei asemenea decizii pot fi foart«:e diverse, la fel ca şi efectele sale. O primă cauză a acestei diverrsităţi se datorează diferenţei dintre cele două regimuri de imannenţă: un pictor poate produce ceea ce se numeşte curent *o replWcă* pentru a suplini oarecum caracterul autografic al artei sale,. care îl împiedică să furnizeze mai multor destinatari tot atîtesa exemplare ale aceluiaşi tablou; un scriitor sau un muzician nu see confruntă evident cu aceeaşi imposibilitate, de vreme ce acelsaşi text poate fi tipărit (sau copiat) în cîte exemplare (adesseori mai multe) cere publicul. O operă alografică plurală este astfel din motive care în general nu seamănă cu cele care deteitrmină pluralităţile aufografice, şi de asemenea după un (sau niştes) proces(e) specific(e).

Replici

în regim autografic, pluralitatea imanenţei este aşadar dete;:rminată de existenţa foarte răspândită a ceea ce numim cureent[5] opere avînd *replici,* sau *versiuni.* Definiţia cea mai relevantă a acesteia se găseşte, de exemplu, în Littre: „copie a uneifl statui, a unui tablou, executată de autorul însuşi". în scuhptură, practicile de (supra)modelaj, sau de cioplire indirectă utiliizînd un aparat de punctare, tind să facă noţiunea de replică

•* Terminologia este, la drept vorbind, mai degrabă confuză sau fluctruantă asupra acestei chestiuni: acest tip de opere este, de asemenea, uneori califfícat drept „repetiţii" sau „dubluri"; iar cuvîntul *replică* desemnează adese ea, mai ales referitor la sculpturile antice, nişte simple copii neauctoriale.

confuză, estompînd graniţa între opere unice şi multiple, iar exemplele de autocopiere sînt, după ştiinţa mea, foarte rare[6]. Terenul de alegere al replicii este deci pictura, unde, se înţelege, că o copie, chiar auctorială, nu poate fi absolut conformă cu modelul, şi unde *replică* înseamnă *versiune* vizibil distinctă. Spunînd „chiar auctorială" şi „inevitabil", mă refer la o presupusă intenţie de fidelitate maximală, despre care vom vedea că în general nu animă, de fapt, producerea replicilor. Dar trebuie să dau mai întîi cîteva exemple ale acestei practici, care mi se pare că datează cel puţin din secolul al XV-lea - probabil (nu cunosc nici un studiu istoric pe această temă), şi din motive clare, contemporană unei renaşteri[7] a picturii de şevalet, destinată unui mecena sau unui client particular, şi susceptibilă de o nouă comandă. Cel mai vechi exemplu pe care îl cunosc ar fi *Fecioara din peşteră* a lui Leonardo da Vinci, a cărei primă versiune (Luvru) datează din 1483, iar a doua (National Gallery, Londra) din 1506; dar aceasta ar putea să fi fost executată „sub îndrumarea maestrului" de către Ambrogio di Predis. Colecţia van Buuren din New York prezintă o versiune uşor redusă din *Prăbuşirea lui Icar* de Bruegel (Muzeul Regal din Bruxelles), dar aceste tablouri datate aproximativ între 1555 şi 1569, sînt amîndouă contestate. După *Iisus alungind pe negustori din Templu* de El Greco (între 1599 şi 1605, Frick Collection), există pe lîngă trei copii, o replică foarte fidelă (între 1600 şi 1610, National Gallery, Londra), care trece drept autentică. O replică la scară uşor redusă după *Ghicitoarea* de

Caravaggio (către 1596, Muzeul Capitoliului) se găseşte la Luvru[8], avînd poziţii şi culori (dar originalul este în stare proastă) uşor diferite. *Pelerinajul în insula Citera* de Watteau (1717, Luvru) are o replică pictată pentru Julienne (castelul Charlottenburg, Berlin), nu numai prin

[6] Se spune totuşi că Bernini a refăcut bustul pentru cardinalul Borghese (Galeria Borghese. Roma) din cauza unei fisuri datorate ultimei lovituri de daltă.

' Renaştere, pentru că acest tip de pictură, aproape necunoscut în Evul Mediu, era cunoscut în Antichitate, care practica din secolul al IV-lea înainte de Hristos tabloul pe panou de lemn.

° Se crede că o a treia este astăzi pierdută.

autocopiere, dar, după Eidelberg, parţial printr-o contra-probă cu ulei şi, deci, pe calea amprentei. „Cele două tablouri au aceleaşi dimensiuni şi, de la restaurarea pînzei din Paris, sînt într-o tonalitate comparabilâ[...] [Dar] tabloul din Berlin este mai «mobilat» (24 personaje în loc de 18). Watteau a adăugat în dreapta un cuplu de îndrăgostiţi acompaniat de trei putti, iar în planul din spate un tînăr care pune trandafiri în şorţul unei tinere femei. Pe lîngă aceasta a înlocuit bustul lui Venus cu o sculptură a aceleiaşi zeiţe în picioare [...]. însă au dispărut, mai ales, munţii din fundal şi din stînga tabloului, înlocuiţi cu un cer mare de azur[9]."

La Chardin, practica replicii este atît de frecventă încît ar trebui să citǎm aproape tot catalogul său. Voi menţiona doar cazul cel mai celebru al *Binecuvîntării* (Salonul din 1740, Luvru), căreia i se cunosc patru replici autentice în diverse moduri, şi avînd multiple.variante: cea de la Luvru[10], cea de la Gosford House, care trece drept o copie retuşată de autor, şi cea de la Ermitaj (singura pînză semnată din această serie) sînt foarte aproape de original, de care diferă în principal prin natura obiectelor aşezate pe sol; cea de la Rotterdam (probabil din 1760) este contestată, ea se distinge printr-un adaos vizibil: în stînga, un al patrulea personaj ducînd un platou, de unde o lărgime aproape dublă şi din această cauză o aşezare a tabloului pe orizontală; o asemenea adăugare depăşeşte evident procedeul de autocopiere[11]. *Repetiţia unui balet pe scenă* de Degas (către 1874) există în două versiuni avînd aceeaşi dimensiune[12], dar dintre care una este în esenţă, iar cealaltă în pastel, ceea ce

[9] Rosenberg 1984, pp. 407-408.

[10] Poate fi văzut de azi înainte, nu departe de modelul său, în „sala Chardin" a celui de-al doilea etaj al Curţii pătrate.

[1] Cazul *Baloanelor de săpun* (către 1733) este special prin aceea că cele trei pînze păstrate (Metropolitani Museum, National Gallery din Washington, Los Angeles County Museum of Art), sensibil diferite între ele, par a fi trei replici ale unui original astăzi pierdut; vezi eseul lui Philip Conisbee cu ocazia expoziţiei comparative din 1990-l991, publicat de LACMA. Amîndouă în desen cu peniţa pe hîrtie aplicată pe pînză şi amîndouă la Metropolitan.

antrenează o diferenţă sensibilă de ton, mai cald în a doua. Versiunea cea mai celebră (1876, Muzeul d'Orsay) a tabloului *Moulin de la Galette* de Renoir, ar putea fi calificată drept replică, fiindcă ea provine, după toate aparenţele din alta, vîndută la un preţ memorabil Ia Sotheby's în New York în 1990, de dimensiuni mai modests şi de factură mai vagă şi calificată din această cauză uneori ca fiind „mai impresionistă", executată fără îndoială pe loc înainte de a servi drept model, în atelier, surorii sale mai mici.[13] în aceeaşi lună mai 1990 a avut loc o altă licitaţie fabuloasă, de data aceasta la Christie's, cea a *Portretului doctorului Gachet* de Van Gogh. Este vorba din nou de original, dar relaţiile între acesta şi replica sa (Orsay) sînt mai bine cunoscute decît în cazul lui Renoir: primul portret a fost executat la 4 iunie 1890, şi păstrat de către pictor pînă la moarte; al doilea, autocopiat la 7 iunie cu variante (cărţile galbene au dispărut, florile de pe masă nu mai sînt într-o vază, tonurile sînt mai clare şi fondul mai uni) la cererea modelului.

Revoluţiile artistice ale secolului al XX-lea nu au stins aceste practici aşa cum s-ar putea crede, după cum o vor arăta următoarele două exemple, unul fiind datorat lui Picasso iar celălalt lui Rauschenberg. In primul caz, cele două versiuni pentru *Cei trei Muzicieni* (una la MoMA din New York, cealaltă la Muzeul de artă din Philadelphia) datează fiecare din vara lui 1921, iar ordinea lor de execuţie este necunoscută, ceea ce împiedică evident să se determine care este originalul şi care este replica. Tradiţia califică uneori cele două execuţii drept „simultane", adjectiv care, înţeles ad litteram, ar trebui să sugereze că artistul consacra în acelaşi timp cîte o mînă fiecărui tablou - performanţă demnă de un asemenea virtuoz -, dar pe care trebuie să-l interpretăm mai degrabă prin „alternate"; cele două interpretări exclud procedeul autocopierii şi deci statutul de replică *stricto sensu.* Diferenţele sînt de altfel foarte

-*l* Preferăm uneori să considerăm prima versiune ca o schiţă realmente foarte elaborată şi există una la Muzeul din Copenhaga care merită mai bine acest calificativ. Aceste distincţii sînt evident foarte relative, iar statutele pe care le delimitează datorează adesea mult unor consideraţii comerciale: prezentată ca schiţă *Moulin* de la Sotheby's nu ar fi „făcut" probabil

444.600.000 F.
196
Opera artei
sensibile, deoarece două din trei personaje sînt intervertite, iar cîinele prezent la New York este absent la Philadelphia. Sîntem aşadar aici la graniţa cîmpului replicii, dar îl reintegrăm în întregime prin cele două versiuni ale *Factum-u\xx* lui Rauschenberg, două asamblări de fotografii, de pagini tipărite şi de pete de pictură în manieră expresionistă, despre care nu pot decît să citez comentariul lui Irving Sandler:
„Opera sa constituia o sfidare la adresa eticii expresioniştilor abstracţi, conform căreia o operă nu are valoare decît dacă este «descoperită» în actul creator considerat ca o luptă, «eveniment unic» născut dintr-o tensiune şi nu simplă «performanţă» estetică. Pentru a submina această noţiune, Rauschenberg realizează în 1957 un *combine-painting* gestual, *Factum 1,* înainte de a face pentru ea un semi-duplicat *[Factum 2].* Aceasta ridica o problemă jenantă: tabloul «descoperit în cursul actului» are oare o mai mare valoare decît semi-copia sa «fabricată» şi cum am putea judeca lucrul acesta? Criticii au văzut imediat despre ce este vorba. Unul dintre ei a scris că descoperind că *Factum 1* are un geamăn, «avînd o duplicare minuţioasă şi răbdătoare a celei mai mici prelingeri de culoare, a celei mai mici scame, eşti constrîns să constaţi că acelaşi amestec de spontaneitate şi de disciplină care produce tablouri mai convenţionale este. de asemenea, acţionează şi aici». încetul cu încetul, subtilele diferenţe între cele două versiuni devin mai evidente, pînă la a capta interesul spectatorilor mai mult decît asemănarea, ceea ce complică şi mai tare problema^".
Funcţia critică a acestei replici iconoclaste care se întîlneşte cu cea a falselor *bi-ushstrokes* de Lichtenstein, poate să pară cu totul străină de practica tradiţională, pe care Rauschenberg o subminează deci cu aceeaşi ocazie. Dar mi se pare mai degrabă că o asemenea performanţă, oricît de specifică ar fi ea prin materialele şi tehnicile în cauză, dezvăluie, exa-gerînd-o, o trăsătură comună ansamblului acestei practici care este o schimbare a statutului în trecerea de la original la replica
[14] Sandler 1991, pp. 154-l55. Cele două tablouri sînt unul într-o colecţie particulară din Milano şi celălalt într-una din Chicago.
Imanenţe plurale
sa: în pictura figurativă originalul redă „direct" un obiect real (Gachet) sau imaginar (Sfînta Fecioară); replica sa prin autocopiere, redă acelaşi obiect, dar indirect (tranzitiv), şi (într-un alt sens) ea reprezintă originalul, de vreme ce îi *ţine locul,* fiind, de altfel, ce! mai adesea, comandată şi executată în acest scop, cu această primă artistică (şi de piaţă) pe care i-o adaugă autenticitatea. în pictura non figurativă şi mai ales în *acîion painting,* originalul nu reprezintă nimic, dar prezintă urma unui act pictural, *brushstrocke, drippîng* sau altul. O replică fidelă, dacă un Pollock sau un Kline ar fi vrut să se preteze la o manevră atît de riscantă, n-ar produce o schimbare a statutului mai radicală decît cele ale lui Chardin sau Van Gogh: în ambele cazuri, originalul este „în raport cu" ceva (obiect pictat, gest expresiv), replica este inevitabil, pentru cine îi cunoaşte geneza, „în raport cu" originalul, şi deci pictură de gradul doi.
Motivul cel mai frecvent al producerii replicii, am spus-o şi se înţelege de la sine, este cererea comercială - cerere la care anumiţi artişti consimt mai lesne decît alţii. Explicăm frecvent concesia lui Chardin printr-o lipsă de imaginaţie care îl predispunea mai mult să se repete decît să se înnoiască, dar nu trebuie să neglijăm partea de reînnoire pe care o presupune orice „repetiţie" de acest fel, chiar cînd urma sa este aproape imperceptibilă şi revin la aceasta. Cazul bustului cardinalului Borghese prezintă un alt motiv, evident mai rar şi care e specific sculpturii: accident la sfârşitul lucrului. Refuzul unei opere de către un comanditar nemulţumit de un anumit detaliu ar putea constitui un altul, dar este probabil că asemenea litigii se rezolvă mai degrabă prin corecţii, pe care tabloul final nu le lasă să se vadă, exceptînd o investigaţie serioasă. Se ştie că prima versiune din *Sfîntul Matei şi îngerul* de Caravaggio (1602), considerată ca fiind prea realistă, a fost refuzată şi înlocuită prin cea pe care o vedem astăzi la biserica Saint-Louis-des-Francais; originalul pe care artistul îl păstra în posesia sa a fost distrus la Muzeul Karl Friedrich din Berlin în timpul unui bombardament în 1945; dar diferenţa ce apare în dispunerea şi în fizionomia personajelor (pe care le cunoaştem evident din reproduceri) exclude orice

wsm
!
198
Opera artei

idee de replică prin autocopiere: al doilea tablou constituie cu adevărat o altă operă pe aceeaşi temă, aşa cum istoria picturii şi a sculpturii oferă numeroase exemple. Voi reveni în curînd asupra acestei distincţii, care nu este doar, şi nici chiar fundamental, cantitativă.
într-adevăr, dacă definim replica prin procedeul de autocopiere, se înţelege de la sine, cum am spus deja, că nici o replică nu poate fi riguros, conformă cu originalul, chiar în cazurile (care par mai degrabă rare) în care artistul îşi dă toată silinţa. într-adevăr, cu sau fără cerere în acest sens din partea noului client (şi contrar copistului obişnuit[15] al cărui scop este conformitatea) un artist care se „repetă" este mai degrabă predispus la variaţie, cum putem să vedem răsfoind de exemplu catalogul lui Chardin.
Aceste variante pot fi de ordin formal sau tematic. Varianta formală cea mai simplă este schimbarea formatului[16], fie prin restrîngerea sau lărgirea cîmpului, cum am întîlnit unul sau două exemple la Chardin, fie prin schimbarea scării, ca între cele două tablouri *Moulin de la Galette,* sau în mod şi mai remarcabil încă, între cele două *Modele* de Seurat[17]. Acest caz pare mai rar, poate din cauza folosirii diverselor procedee de calc, cum am citat deja unul in legătură cu *Pelerinajul din Citera.* O altă variantă formală poate fi de ordin stilistic, precum diferenţa de tuşă între cele două tablouri *Moulin de la Galette* sau între cele două *Gachet,*
Variantele tematice sau iconografice pot consta (pentru a vorbi foarte schematic) în adăugări (strecurătoarea aflată pe jos în *Binecuvîntarea* din Ermitaj, partea stîngă a celui din Rotterdam), în suprimări (originalul pierdut al *Butoanelor de săpun,* pe care nu-l cunoaştem decît dintr-o gravură, avea un fel

[15] Această devenire este restrictivă şi vom întîlni mai departe cazuri de copie liberă, aparţinînd în general artiştilor de mai mare anverguri:.
[1]" Este foarte rar ca o replică să aibă exact dimensiunile originalului; din cîte ştiu această clauză este de regulă pentru copiile „oneste", pentru a evita contrafacerile, iar această regulă poate să funcţioneze şi pentru autocopii.
[17] Originalul se găseşte la Fundaţia Bames, iar „versiunea mică" la National Gallery din Londra. *Scăldătoarea Valpincon* de Ingres (1808) este o versiune redusă, cu schimbări ce apar în fundal numită şi *Mica Scăldăloare* sau *Interior de harem* (1828; amîndouă sînt la Luvru),

de basorelief sub antablamentul primului plan, care nu mai figurează în cele trei versiuni păstrate), în interversiuni (Arlequin şi Polichinelle în *Cei Trei Muzicieni),* sau în substituiri: cele două versiuni pentru *Pisică cu o felie de somon şi două macrouri* de Chardin au în plus, una (colecţia Rothschild) un mojar, cealaltă (Muzeul din Kansas City) trei scoici şi un fruct. Studiul aprofundat al acestor procedee de variaţie, chiar referitor numai la Chardin, ar cere un volum întreg.
Statutul unei opere (unice) cu imanenţă plurală pe care îl atribui operelor cu replici, nu se înţelege desigur de la sine şi trebuie să fie justificat. Cum această justificare este valabilă, de asemenea (şi, cred eu, în aceiaşi termeni) pentru operele alografice, o voi propune doar după examinarea lor. Dar înainte de a părăsi regimul autografic, trebuie să precizăm mai bine diferenţa între faptul replicii şi două fapte învecinate, dintre care unul este propriu acestui regim în mod absolut, iar celălalt în mod relativ: este vorba pe de o parte de opere (cu probe) multiple şi, pe de altă parte, de ceea ce aş numi opere în *reluare.*
Diferenţa de principiu între operele multiple ale gravurii sau ale sculpturii turnate şi operele plurale care ne preocupă aici ţine în mod clar de diferenţa lor de procedeu: se consideră că amprenta garantează mecanic identitatea produselor sale, în timp ce copia auctorială nu, dar i se recunoaşte, în plus, o caracteristică, mai degrabă binevoitoare, de variantă parţială (tematică) sau globală (dimensională sau stilistică). De fapt, procedeul amprentei este de o fiabilitate foarte relativă: dacă probele obţinute cu ocazia unei prelucrări fotografice sînt efectiv indiscernabile, uzura modelului şi alte lucruri neprevăzute ale mulajului, limitează cel puţin, după cum am văzut, numărul de probe acceptabile ale unei sculpturi turnate, a cărei calitate scade constant în cursul procesului; în gravură diferenţele sînt şi mai perceptibile şi în general ies în evidenţă, uzura planşei, ştergerea liniilor şi a bavu-rilor fiind foarte impresionante. Cum spune undeva Jean-Jacques Rousseau, „fiecare probă a unei stampe are defectele ei particulare care îi servesc drept caracter". Şi apoi, nimic nu-l împiedică pe artist să intervină în cursul prelucrării în cutare sau cutare probă (sau chiar în planşă) pentru a-i accentua „caracterul": se ştie că

aceasta era practica lui Rembrandt, a cărui „metodă consta în introducerea unor mici variante sau a unor adăugări minore astfel încît să-şi vîndă gravurile drept opere noi"[18]. Aceste retuşuri constituie în mod clar un caz intermediar între probă şi replică cu variante. Dar cu toate aceste nuanţe sau anomalii, convenţia culturală acordă totuşi operelor ^multiple" o identitate comună tuturor probelor lor, care le neutralizează ca fiind pur tehnice diferenţele şi le stabileşte într-o relaţie (opţională) de echivalenţă artistică: *Gînditorul* imanează în această probă, sau tot atît de bine *{vel)* într-alta; dacă ai văzut una, se presupune că le-ai văzut pe toate. Operele cu replici sînt mai degrabă într-o relaţie (aditivă) de complementaritate: *Binecuvîntarea* imanează în acest tablou şi în altele, dacă priviţi imul aceasta nu vă dispensează de a le privi pe celelalte şi nu veţi avea o cunoaştere exhaustivă (dacă această noţiune are vreun sens) a acestei opere cîtă vreme nu-i veţi cunoaşte toate versiunile[19]. Această diferenţă este cu siguranţă-întărită prin faptul că operele multiple pot fi (şi sînt cel mai adesea) încredinţate unor simpli executanţi, în timp ce execuţia (măcar parţial) auctorială este o condiţie definitorie a replicii, în sensul avut în vedere aici. Şi indiciul cel mai evident al intrării sale în lumea artei îl constituie faptul că se organizează lesne expoziţii comparative care regrupează versiuni ale tablourilor, dar mai rar probe de gravură şi probabil niciodată de sculptură sau de fotografie.

Tot procedeul autocopierii distinge operele cu replici de operele aflate în relaţie de ceea ce numesc, în lipsa unui termen mai bun, *reluare.* în lipsă de altceva, adică de o traducere mai literală a englezescului *remake,* care mi se pare că dă descrierea cea mai exactă[20]. *To remake,* înseamnă a refice, sau a face din

[18] Alpers 1988, p. 248, după relatările lui Houbraken.

'* Bineînţeles, această cunoaştere parţială, pe care o regăsim la capitolul despre al doilea mod de transcendenţă, nu este *lipsită de valoare,* şi poate da ocazia unei relaţii estetice mai intense şi mai autentice decît o simplă apreciere comparativă superficială. Ca şi „perfecţiunea", completitudinea nu este o condiţie necesară a sentimentului estetic care acţionează după bunul plac.

-" *Recondiţionare* este deja luat într-o altă accepţie: nu ştiu, de altfel, ca termenul englez să se folosească în altă parte decît în cinema.

nou, cu eforturi noi, pe acelaşi motiv, tematic sau formal şi rară a copia o operă anterioară[21]. Aceasta este, de exemplu, relaţia care uneşte cele patru *Pieîă* ale lui Michelangelo sau nenumăratele lucrări numite *Muntele Sainte-Victoire* de Cezanne sau chiar, pentru a considera două opere în reluare cît mai înrudite, cele două lucrări intitulate *Muntele Sainte-Victoire văzut de la Lauves*[22]. Opoziţia între acest cuplu atît de apropiat şi, de exemplu, cel format de *Pietă* de la Saint-Pierre şi cea de la Santa Măria del Fiore (1550), pe care torul le opune atît ca stil cît şi ca dispoziţie a figurilor, arată varietatea abaterilor în diverse cazuri de reluare, pe care le apropie în cele două exemple prezentate doar faptul că au un subiect comun. Am vorbit însă de opere „înrudite", şi ar trebui precizată această metaforă genealogică (fiindcă *Binecuvîntările* sînt şi ele tablouri înrudite) spanînd că aceste două *Pietă,* atît de diferite, sau cele două *Muntele Sainte- Victoire,* atît de apropiate, sînt opere-surori (fiice ale aceluiaşi tată) şi că, desigur, cele două *Binecuvîntări* sînt totodată fraţi şi fii unul al celuilalt, de vreme ce al doilea, *via* artistul, provine din primul, iar artistul îl produce pe al doilea *via* primul.

Operele în reluare nu prezintă doar similitudini foarte inegale, ci pot fi produse cu intenţii foarte diferite, după cum artistul se mulţumeşte să revină, chiar într-un mod atît de obsesiv precum Cezanne, cu predilecţie[23] asupra unui motiv, fără să vizeze o oarecare confruntare între operele rezultate, sau îşi propune să le organizeze în ceea ce se numeşte, în general „serie", după un principiu de variaţie deliberată, cum face Monet cu lucrările sale *Pietre de moară* (cincisprezece pînze expuse împreună în mai

Bineînţeles claritatea distincţiei între cele două procese nu împiedică existenţa cazurilor mixte sau indecise. Mărturisesc că nu ştiu cărui tip de relaţie aparţin cele *âox&Majas* de Goya (1800 şi 180l-l803, Muzeul Prado), a cărorjpoziţie, expresie şi decor sînt atît de asemănătoare.

[22] Venturi 798. 1902-l904, Philadelphia, şi Venturi 1529, 1904-l906, Bale.

[z]-> Predilecţie a artistului, dar şi a publicului sau a comanditarilor: să ne gîndim la nenumăratele *Bunevestiri* sau *Fecioare cu pruncul* pe care trebuia să le producă un artist din Evul Mediu sau din Renaştere în cursul carierei sale, [c]u sau fără entuziasm.

1891) şi *Catedrale din Rouen* (douăzeci de pînze expuse în mai 1892 după o dispoziţie cronologică, din zori pînă la asfinţit). Practica reluării cu variaţiuni s-a răspîndit, se ştie, în arta contemporană - inclusiv (sau mai ales) în arta non figurativă, în care analogiile structurii se substituie identităţilor obiectului de altădată: de exemplu, *Femeile* de De Kooning, drapelele, ţintele şi hărţile de Jasper

Johns, z/p-urile de Newman, dreptunghiurile vagi de Rothko, *Elegiile* repetitive de Motherwell, pătratele concentrice de Albers, monocromele negre de Reinhardt etc.
Nu voi stărui asupra acestui subiect amplu atît cît ar merita, nu doar din lipsă de competenţă, dar mai ales pentru că el se situează dincolo de limitele obiectivului nostru. Operele în reluare ca şi operele cu imanenţă multiplă, dar dintr-un motiv opus, scapă definiţiei cazurilor de imanenţă plurală. Primele pentru că multiplul este (socotit) prea identic pentru a determina o pluralitate care obligă la considerarea unei opere sub forma mai multor obiecte. Celelalte, pentru că în absenţa procesului de autocopiere convenţia culturală preferă să le considere pe fiecare drept o operă pe deplin autonomă[24]. în acest caz, bineînţeles, nu mai este vorba de operă cu imanenţă plurală, ci, pur şi simplu, de mai multe opere distincte a căror înrudire tematică sau formală nu le compromite autonomia mai mult decît, să spunem, înrudirea tematică între două romane de Balzac, sau stilistică între două simfonii de Mozart (dar „nu mai mult" nu înseamnă *deloc* şi voi reveni asupra acestui lucru).
Să spui „convenţia culturală preferă" înseamnă să recunoşti caracterul relativ arbitrar al acestor distincţii, chiar dacă încă o dată, faptul genetic al autocopierii oferă un temei destul de solid categoriei de operă cu replici. Ca orice decizie de metodă, aceasta nu poate să întrunească unanimitatea, sprijinindu-se în principal pe consideraţii pragmatici („Avem mai multe avantaje sau mai multe inconveniente să descriem

[24] Sau poate, uneori, fiecare serie drept o operă unică în mai multe părţi, ca ansamblurile Arenei sau ale capelei Brancacci, chiar dacă principiul de unitate, narativ sau variaţional, nu este acelaşi. Voi reveni asupra acestei relaţii spinoase a părţilor cu întregul.

lucrurile în acest fel sau într-altul?"): la urma urmei, autocopierea nu face să decurgă logic că trebuie să privim două tablouri ca şi cum ar constitui o singură operă. Dar de ce amprenta pentru două probe o provoacă mai imperativ prin aceea că, de data aceasta, unanimitatea lumii artei o priveşte drept *aceeaşi* sculptură sau *aceeaşi* gravură? Identitatea operală nu este dată, ci construită după criterii subtile şi eminamente variabile, şi anume cele ale uzanţei. Vom reveni asupra acestei chestiuni după analizarea pluralităţilor de imanenţă în regim alografic.

Adaptări

Acest tip de opere plurale nu poate să provină, reamintesc, precum replicile în pictură, dintr-o nevoie de a furniza mai multor amatori mai multe exemplare, mai mult sau mai puţin ide.itice, ale aceleiaşi opere, deoarece regimului alografic îi este propriu să permită o multiplicare nelimitată a exemplarelor de manifestare ale unai obiect de imanenţă ideal şi unic, iar procedeul autocopierii nu produce, relativ la acest obiect, nimic altceva decît un exemplar în plus[25]. Literatura, muzica, coregrafia şi alte arte alografice nu cunosc aşadar nici o practică riguros simetrică cu cea a replicii. Dar aceste tipuri de versiuni, în special în literatură şi în muzică, prezintă cel puţin această trăsătură comună de a coexista cu drepturi depline cu textul sau cu partitura originală şi, deci, de a dispersa imanenţa operei asupra a două sau mai multe obiecte. Faptul este caracteristic pentru ceea ce numim în general „adaptări": pentru un public special, ca atunci cînd Michel Toumier produce sub titlul de *Vineri sau Viaţa sălbatică* o versiune pentru copii a lui *Vineri sau Limburile*

[2]* Chiar dacă un astfel de exemplar, ca obiect autografic, poate îmbrăca o valoare estetică şi/sau comercială specifică: se spune că anumiţi poeţi suprarealişti, în tinereţea lor nevoiaşă, trăiau în parte din comerţul manuscriselor lor, sigur autografe. însă considerabil de multiple.

Pacificului, sau cu o anumită destinaţie practică, precum „versiunile pentru scenă" ale pieselor lui Claudel, ce au reputaţia că nu pot fi jucate în forma iniţială: *Vestirea Măriei, Cumpăna amiezii* şi *Pantofiorul de satin*[26]. Acestea din urmă sînt cunoscute de noi toţi pentru că au fost publicate şi au aparţinut ca atare corpusului claudelian, dar se ştie că reprezentaţia pieselor publicate mai întîi este însoţită foarte frecvent de adaptări de detaliu din care uneori nici o ediţie nu mai păstrează vreun semn. în muzică, cazul cel mai tipic este cel al partiturilor de balet remaniate mai tîrziu în „suite de orchestră" pentru concert: de exemplu *Daphnis şi Chloe* (1909-l912), *Pasărea de foc* (1910-l919), *Petruşka* (191l-l914), *Povestea soldatului* (mimodramâ 1918-continuată 1920) şi multe altele de la începutul secolului care figurează astăzi în repertoriu şi în catalog, cel puţin[27] sub aceste două forme concurente, dintre care a doua este de regulă o reducţie a celei dîntîi.
La toate aceste moduri de adaptare comune, *mutatis mutandis,* la toate aceste practici alografice

(schimbînd sala, o punere în scenă sau o coregrafie trebuie, bunăoară, să se adapteze la noi condiţii spaţiale şi tehnice) se adaugă altele, care sînt proprii unei anumite arte. Voi cita trei, dintre care unul este specific literaturii, *traducerea,* iar celelalte două muzicii, *transcrierea* şi *transpoziţia.*
Dacă faptele privind adaptarea evocate mai sus pot fi considerate ca fiind excepţionale sau marginale, traducerea operelor literare este un fapt în principiu universal. Chiar dacă un mare număr dintre ele nu atinge niciodată această ţintă, orice operă este cel puţin candidată la traducere şi în cel mai mare număr posibil de limbi - iar unele au fost traduse de mai multe

[2°] Nu includ în această categorie adaptările scenice ale operelor romaneşti, chiar efectuate de către autor, aşa cum secolul al XK-lea a cunoscut atîtea pentru că tradiţia le consideră, nu fără motiv, mai degrabă ca opere distincte- vezi Genette 1982.
[2^] Cel puţin pentru că pluralitatea imanenţei unora (ca operele literare citate mai sus) provine şi dintr-un alt factor, pe care îl voi analiza mai departe.

ori în aceeaşi limbă. Desigur identitatea operală a unui text şi a traducerii sale nu este admisă de toată lumea, începînd cu un mare număr de autori şi Goodman, fidel principiului său de identitate absolută între o operă (literară) şi textul său, refuză categoric această identificare: pentru el, o traducere, avînd prin definiţie un alt text, nu poate fi decît o altă operă[28].
Dar această poziţie simplă şi filosofic comodă pentru un nominalist, nu se împacă deloc cu obişnuinţa, care ne autorizează, fără a face diferenţa, să spunem: „Am citit traducerea franceză din *Război şi Pace",* „Am citit *Război şi Pace* în franceză", sau chiar, în aceeaşi situaţie, pur şi simplu, „Am citit *Război şi pace".* Se va obiecta, desigur, că aceste locuţiuni provin dintr-o simplă metonimie precum *„Jiâzboi şi Pace* este în salon". Dar mi se pare că cele două metonimii nu sînt de acelaşi or lin: alunecarea figurală este mai apreciabilă (şi, prin urmare, mai „ontologică") de la text la exemplarul său decît de la text la traducerea sa. Cazul particular al traducerilor auctoriale (N.ibokov, din rusă în engleză cel puţin pentru *Rege, Damă, Vahit, Donul* şi *Greşeala,* şi, se spune, din engleză în rusă pentru Zo/zta/Beckett, din engleză în franceză pentru *Murphy* şi *Watt,* şi *Viceversa* pentru majoritatea celor ce vor urma) tinde să justifice o asemenea concepţie: este foarte artificial să considerăm versiunea franceză şi versiunea engleză pentru *Molloy* ca fiind mai degrabă două *opere* distincte decît două *texte* (şi deci două obiecte de imanenţă) ale aceleiaşi opere. Criteriul acestei ultime aprecieri nu este evident o fidelitate pe care o verificăm rar şi pe care identitatea auctorială nu o garantează deloc, ci dimpotrivă: un autor este în mod firesc mai liber faţă de textul său decît un traducător, după cum un pictor este mai liber faţă de tabloul său decît un copist. Acest criteriu este evident sursa auctorială însăşi. Fie că este vorba de a decide dacă mai multe obiecte de imanenţă aparţin aceleiaşi opere, fie că este vorba de texte, de tablouri, de partituri etc, identitatea autorului este evident un factor foarte puternic - dacă nu, bineînţeles, o condiţie suficientă (identitatea autorului nu ajunge pentru a face

[28] 1968, p. 248; 1990, pp. 58-59.

o aceeaşi operă din *Moş Goriot* şi din *Eugenie Grandet),* nici absolut necesară, chiar la propriu vorbind, după cum vom vedea. Dar dacă socotim o traducere auctorială (sau revăzută de autor şi deci „autorizată", precum traducerile franceze ale lui Kundera din 1985 încoace) ca un alt text al aceleiaşi opere este greu să nu extindem această accepţiune la traducerile alografe, al căror grad de fidelitate este evident foarte variabil, dar pe o scară care nu are legătură cu caracterul lor alograf. Argumentul căruia în practică nimic nu-i rezistă este că, dacă un *text* se defineşte printr-o identitate literală *{sameness of spelling),* o *operă* literară se defineşte, de la un text la altul, printr-o identitate semantică *(sameness ofmeaning,* am putea spune), pe care trecerea de la o limbă la alta se presupune că o conservă, nu integral desigur, dar destul de mult şi în mod destul de precis pentru ca sentimentul de unitate operală să fie resimţit în mod legitim. Limita în cazul fidelităţii integrale depinde, după cum se ştie de altfel, de imposibilitatea de a respecta în acelaşi timp ceea ce Goodman numeşte valorile semantice denotative şi exemplificative, şi această relaţie de incertitudine angajează, mai ales, se ştie, traducerile textelor „poetice", în care accentul este pus, mai mult decît în altele, pe ceea ce Jakobson numea „mesaj", adică, de fapt, mediumul lingvistic. Identitatea operală translingvistică este deci în mod variabil extensibilă şi publicul administrează această situaţie cu o supleţe care se datorează, şi aici, mai mult obişnuinţei decît unor principii *a priori.* în orice caz, atunci cînd judecăm o traducere ca fiind greşită, se întîmplă destul de rar să nu putem spune prin ce: o traducere a *Imitării lui Iisus Hristos*

ar trebui să fie cu adevărat foarte greşită pentru a putea funcţiona ca traducere a *Călătoriei la capătul nopţii.*

Ca atare, neavînd de-a face cu o pluralitate de **limbi,** opera muzicală nu cunoaşte acest fapt al versiunilor reunite printr-o identitate semantică ce transcende variantele lingvistice. în schimb, ea suportă doi factori capabili să efectueze asupra ansamblului unui text o transformare globală, guvernată de către un principiu atît de simplu precum principiul de conversiune

translingvistică. Pluralitatea parametrilor sunetului ar putea chiar să determine încă alţi doi: vom distinge, pentru aceeaşi „partitură", versiuni mai mult sau mai puţin rapide, mai mult sau mai puţin intense: de fapt; aceste variante sînt în general lăsate la alegerea interpreţilor şi funcţionează ca opţiuni de execuţie şi prin urmare de manifestare[29]. Cei doi factori de transformare globală exploataţi efectiv sînt, cum se ştie, schimbarea de înălţime (şi deci, cel mai adesea, de tonalitate), sau *transpoziţia,* şi schimbarea de timbru (al instrumentului), sau *transcrierea* care antrenează de altfel adesea o transpoziţie. Criteriul de ; identitate operală nu este aici semantic, ci structural. O compoziţie transpusă şi/sau transcrisă păstrează o structură definită prin i relaţiile melodice ce determină intervale considerate echivalente şi valori ritmice menţinute identice (structura *do alb - re negru - do alb* asimilate structural structurii *fa alb - sol negru -fa alb).* Criteriul structural, la fel precum criteriul semantic pentru operele literare, este relevant mai ales datorită uzanţei decît unui dat de la natură şi nimic nu interzice să-l refuzăm şi să legăm ideititatea unei opere muzicale de parametrii de înălţime şi timbru. Tocmai acest lucru îl face Goodman pentru timbru (şi presupun pentru tonalitate):. „Am putea găsi consideraţii mai solide în relaţia unei opere cu transcrierile sale pentru alte instrumente. După cum am văzut, specificarea instrumentului face parte integrantă din orice partitură adevărată în notaţia muzicală standard; o operă de pian şi versiunea sa pentru vioară, de exemplu, sînt strict considerate ca opere diferite[30]."

~" Variaţiile de tempo şi de intensitate pot interveni ca principiu compoziţional, dar cu titlu de variaţie internă: o frază *forte* repetată *piano,* sau reluată pe un alt tempo, chiar pe un'alt ritm. Bineînţeles, variaţiile de tonalitate şi de instrumentaţie pot juca acelasirol şi.nu se abţin deloc: acesta este-„fondul limbii" în dezvoltarea clasică. ,

3® 1968, p. 245 „Transcripţii" traduce aici englezul *siblings,* „opere surori" şi „contează strict" este luat literal *(coimt.strictfy)*; îl interpretez mai curînd ca însemnînd „contează în mod riguros" decît ca „contează neapărat", iar frazele următoare.par să facă loc cîtorva nuanţe relative la temperament: o transcriere de la pian la vioară care ar păstra un do diez ar fi mai acceptabilă ca versiune (a aceleiaşi opere) decît o alta pe care ar converti-o în re bemol.

Nu este întru totul exact, ştim asta, să spunem că „specificarea instrumentului face parte integrantă din orice partitură adevărată în notaţia muzicală standard", numai în cazul în care socotim că partitura *Clavecinului bine temperat* şi numeroase alte opere baroce nu sînt „partituri adevărate sau nu aparţin încă „notaţiei standard" cu riscul de a ne separa de uzanţă şi prin aceasta cu greu să ne putem da seama de ea. Fiindcă uzanţa nu consideră ca fiind două opere „absolut" diferite doar o versiune **pentru** pian şi o versiune pentru clavecin a *Clavecinului bine temperat,* ci şi versiunea originală pentru vioară şi transcrierea pentru pian a *Concertului în re* de Beethoven. Dar voi reveni la sfîrşitul capitolului asupra acestei chestiuni teoretice care priveşte toate cazurile de imanenţă plurală.

în afara cazurilor de variaţie internă în care ele nu determină versiuni ci îndeplinesc o funcţie de dezvoltare, transpoziţia şi transcrierea provin cel mai adesea din necesităţi sau comodităţi de execuţie: se deplasează cu cîteva tonuri o melodie compusă pentru voce de tenor pentru a o adapta pentru baritoni sau mezzo-soprane (este cazul *Călătoriei de iarnă,* scrisă de Schubert în propriul său registru şi asociată astăzi de preferinţă cu vocea mai sumbră a unui bariton şi cîntată cu uşurinţă de o mezzo precum Christa Ludwig), se unifică registrele melodiilor din ciclul *Nopţilor de vară,* pe care, s-ar părea, Berlioz le prevăzuse pentru mai multe voci ale ambelor sexe, rolul Rosinei din *Bărbierul din Sevilla,* iniţial **pentru** mezzo-contralto, a fost multă vreme încredinţat unor soprane de coloratură, cel al lui Nero din *încoronarea Poppeei,* scris pentru un sopran castrat, este adesea interpretat pe scenă[31], de către un tenor, cu o octavă mai jos (şi deci, în acest caz, fără schimbar; de tonalitate) etc. Repertoriul schimbărilor de registru vocal este nesfîrşit; în domeniul instrumental, ele provin cel mai adesea din trar scrieri, de la un instrument la altul, dar se ştie că *Improvizaţia op. 90 nr. 3*

Şi uneori pe disc, de exemplu în interpretarea dirijată în 1981 de către Nikolaus Harnoncourt, în care Nero este Eric Tappy; dar se preferă în general registrul original, încredinţat unei soprane (a aceluiaşi Hamoncourt 1972: Elisabeth Soderstrom).

de Schubert, compusă în 1827 în sol bemol, a fost publicată în 1855 şi timp de mai multe decenii, în tonalitatea, mai accesibilă amatorilor, în sol natural.
Transcrierile inter-instrumentale sînt cunoscute mai ales datorită cazului particular pe care îl prezintă „reducţiile" pentru pian a unor opere orchestrale sau vocale, specialitate în care Liszt s-a remarcat în beneficiul (sau pe seama) lui Beethoven (cele nouă simfonii), lui Schubert (lieduri), lui Wagner şi a multor altora şi care a jucat în decursul secolului al XlX-lea acelaşi rol de vulgarizare distinsă pe lîngă publicul de amatori pe care îl deţine astăzi discul[32]. Sau invers, în cazul orchestraţiilor operelor pianistice, auctoriale, precum *Sfîntul Francisc de Assisi predicînd păsărilor* de Liszt sau *Mama Mea Gîsca* şi *Alborada del gracioso* de Ravel, sau alografice precum cea a *Tablourilor dintr-o expoziţie* de Musorgski[33], de către acelaşi Ravel. Aceste orchestraţii vizează evident lărgirea audienţei unei opere exploatînd potenţialităţile ei (să nu uităm că, pentru mulţi conpozitori, versiunea pianistică este o etapă în procesul genetic al operei). Dar transcrierea **instrumentală** poate să ia formele cele mai diverse. Am citat versiunea la pian a *Concertului pentru vioară* de Beethoven, dar se ştie că Bach a transcris (foarte liber) pentru clavecin sau pentru orgă mai multe concerte de Vivaldi, iar pentru orgă propria sa *Partita pentru vioară în mi minor; Chaconne* din *Partita în re minor* a fost transcrisă de Busoni pentru pian, şi de Schumann pentru... vioară şi pian. *Cele şapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce* de Haydn, scrise în 3785 pentru orchestră de coarde, alămuri şi timpane (programul prescria o introducere, şapte sonate şi un cutremur de pămînt) au fost reduse către 1790 pentru cvartet de corzi, apoi amplificate către 1801, desigur de către Michael Haydn într-o cantată pentru voce, cor şi orchestră. *Noaptea transfigurată* de Schonberg,
■" Dar Stravinski însuşi a redus pentru pian trei mişcări din *Petruşka,* iar pentru patru mîini le-a redus în întregime din *Petmşka* şi din *Sărbătoarea Primăverii.*
■" Există o înregistrare a versiunii originale de Horowitz, atît de stranie încît unii o înţeleg ca o reducere (liberă) a orchestraţiei lui Ravel.

scrisă în 1899 pentru două viori, două alto şi două violoncele, a fost aranjată pentru orchestra de corzi în 1917 etc.[34]
Literatura şi muzica prezintă cazurile cele mai tipice ale unor opere cu versiuni aditive şi concurente, dar se înţelege de la sine că faptul se poate produce în întregul cîmp alografic. Reţetele culinare avînd variante sînt nenumărate (fără a mai socoti, bineînţeles, opţiunile de execuţie neprescrise), şi dacă arhitectura exploata posibilităţile de multiplicare pe care i le oferă regimul său alografic, am putea întîlni planuri avînd variante, prescriind clădiri uşor diferite, dar destul de asemănătoare pentru a se raporta la aceeaşi identitate operală. Ele există probabil, dar nu am eu cunoştinţă de ele.
Remanieri
Toate pluralităţile de imanenţă evocate pînă aici (inclusiv cele ale operelor autografice cu replici), erau în intenţie de tip aditiv sau *alternativ:* în spiritul autorului lor, „versiunea pentru scenă" a *Pantofwruhd de satin* sau dubla „suită de orchestră" pentru *Daphnis şi Chloe* nu sînt nicidecum destinate să suprime sau să înlocuiască versiunile originale sau integrale ale acestor opere - şi probabil chiar unele din aceste adaptări, impuse de necesităţi practice, nu sînt decît soluţii proaste sau compromisuri: acesta este cu siguranţă cazul majorităţii traducerilor sau al reducţiilor pentru pian. „Noile versiuni" pe care le vom analiza acum provin în principiu dintr-o cu totul altă mişcare, care este de corectare şi de amendament, iar funcţia lor, dacă nu li s-ar opune obstacole de fapt, ar fi clar *substitutivă:* un autor nf mulţumit mai tîrziu de o operă terminată şi chiar publicată produce după
Reamintesc că unele din aceste transcrieri (în acest caz numite foarte greşit) nu antrenează nici o transpoziţie, nici o modificare a efectivelor, nu pretind nici o schimbare a scrierii: aceeaşi partitură poate prescrie o piesă pentru vioară sau flaut, pentru pian sau clavecin.

cîtăva vreme (intervalul este foarte variabil) o versiune mai conformă cu noile sale intenţii, cu noile sale capacităţi sau uneori cu gustul publicului[35] şi doar imposibilitatea în care el se găseşte de a suprima exemplarele rămase din starea iniţială va da posterităţii ocazia de a frecventa şi de a compara ceea ce va constitui de acum încolo două sau mai multe versiuni de fapt şi, eventual, de a se întreba asupra oportunităţii acestui amendament, sau asupra legitimităţii propriei sale preferinţe.
Ediţiile succesive ale unei opere, cînd sînt ediţii succesive în timpul vieţii autorului, comportă aproape

întotdeauna corecţii minore care apar, cel mai adesea, la rectificarea tacită a scăpărilor şi a greşelilor (se ştie că pînă la începutul secolului al XlX-lea în lipsa corecturii şpalturilor, prima ediţie era în general cu multe greşeli, a doua, corectată în cele din urmă, fiind prima co[r]ectă). Astfel pentru *Doamna Bovary,* editată în două volume în 1857 de către Michel Levy, al doilea tiraj din 1858 are mai mult de şaizeci de corecturi; cele din 1862, 1866, 1868 sînt neschimbate, dar între timp o ediţie refăcută într-un volum avea două sute opt noi corecturi şi un al doilea tiraj din 1869, altele o sută douăzeci şi şapte; în 1837, Flaubert îşi transferă romanul la Chaipentier, unde ediţia „definitivă" suferă încă o sută şaizeci şi opt de corecturi noi[36]. Acest text, considerat ca ultimul revăzut de autor, este adoptat de toate ediţiile modeme serioase, textele anterioare fiind socotite cu greşeli şi perimate prin corectura finală, chiar dacă exemplarele subzistente din ediţiile precedente continuă să circule pe piaţa cărţilor vechi, şi adesea la preţuri justificate prin valoarea lor bibliofilă. Din punctul de vedere al ultimei intenţii auctoriaîe, este bine că aceste achiziţii nu sînt prea des făcute în scopul lecturii. Aproape la fel stau lucrurile, desigur, cu corectările

[35] Acest motiv este. din motive clare, deosebit de activ în cinema; un exemplu recent de corectură de contragere este cel al lui *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tbrnatore (1989), a cărui versiune originală, cam indigestă, n-a fost gustată de publicul italian; autorul a extras atunci o versiune foarte redusă, al cărei succes a fost imens (şi meritat).

[36] Vezi ediţia CI. Gothot-Mersch, Garnier, 1971, pp. 362-363. A mai existat o ediţie Lemerre (1874), făcută din cîte se pare după original şi nerevizuită de Flaubert.

manuscriselor aduse de către autor pe un exemplar al ultimei ediţii antume, şi care nu vor fi adoptate decît după moartea sa: este cazul amendamentelor (de regulă adăugiri) lui Montaigne pe un exemplar din ediţia din 1588 („de la Bordeaux") din *Eseuri,* sau ale lui Balzac pe un exemplar din ediţia Furne (1842), desemnată prin testament ca „manuscrisul final al *Comediei umane*[37].[11] Dar absenţa execuţiei antume aruncă uneori o urmă de îndoială asupra caracterului definitiv, şi prin urmare obligatoriu, al acestor „ultime intenţii" care nu au mers pînă la fatidicul „bun de tipar": corecturile din *Roşu şi Negru* pe exemplarul numit Bucci, sau cele din *Mănăstire* (în parte inspirate de criticile lui Balzac) pe exemplarul Chaper, trec adesea drept veleităţi fără importanţă, şi sînt respinse ca variante de editorii moderni.

în toate aceste cazuri, caracterul minor al diferenţelor şi consensul aproape general asupra alegerii textului împiedică constituirea de versiuni remarcabil de distincte şi totodată oferite într-un mod concurenţial receptării publice, chiar dacă consultarea „variantelor" propuse de ediţiile ştiinţifice pot să inspire uneori dubii salutare asupra unicităţii şi stabilităţii presupuse ale textului. Dar se întîmplă ca amendamentele să nu fie de ordinul corecturii locale, ci de cel al remanierii de ansamblu, stilistică şi/sau tematică, determinînd astfel învestirea a ceea ce am putea numi o nouă versiune. Am citat mai devreme, referitor la necesitatea stabilirii textului, exemplele *Cidul* şi *Viaţa lui Rance,* pentru care circulă astăzi două versiuni originale şi „definitive"; aceeaşi soartă o împărtăşeşte *Oberman(n)* de Senancour, care a cunoscut trei versiuni (1804, 1833, 1840) dintre care prima şi ultima se află astăzi în concurenţă[38]. în aceste trei cazuri, ediţia

[3'] Acest exemplar corectat a fost publicat în facsimil la Bibliophiles de l'originale, sub conducerea lui Jean A. Ducourneau, 1965-l976.

™ Versiunea 1804 a fost adoptată de către Monglond, Artliaud, 1947, reluată între alţii de către Georges Borgeaud, UGE, 1965; versiunea 1840 este cea a ediţiei procurate de către Jean-Maurice Mormoyer, Gallimard, col. „Folio", 1984; numele Oberman a primit al doilea *n* în 1833 şi schimbarea de titlu rezultată identifică comod versiunile, dacă se neglijează mediana, cum se face în general (intenţia de autocenzură ar fi fost stăvilită de către prefaţatorul Sainte-Beuve).

remaniată[39] arată o cuminţire stilistică, şi chiar tematică[40], în cazul lui Senancour (atenuarea paginilor anticlericale). Evoluţia *Iustinei (Nefericirile virtuţii, 1787; Iustina sau Nenorocirile virtuţii, 1791; Noua Iustina,* 1797) este, caz mai rar, inversă, şi a treia versiune atestă o schimbare de voce narativă (trecere la a treia persoană). Dar exemplele sînt numeroase şi exprimă schimbări de tot felul. Cea a lui *Manon Lescaut* (173l-l753) este totodată tematică şi stilistică. Versiunile remaniate ale pieselor lui Claudel[41] (independent de versiunile „pentru scenă") au caracter atît de divers încît nu le putem rezuma cu o singură formulă. *Nadia* (1927-l962) suferă, conform autorului însuşi, „uşoare îngrijiri" care „stau mărturie pentru exprimarea cea mai bună" (sau despre ideea pe care el o are în această privinţă) şi sînt însoţite de suprimarea unui episod şi de adăugarea unor ilustraţii fotografice[42]. Romanul *Călătorii de pe imperială,* apărut cenzurat în 1943, este restabilit în textul său integral în 1947, apoi modificat, ca şi *Comuniştii,* pentru ediţia *Opere romaneşti amestecate* (1966). *Speranţa*

(1937) a fosi remaniat în 1944, iar *Flecarul* (1946) în 1963. *Vineri sau Limburile Pacificului* (1967) sporeşte în 1972 cu două episoade provenind din versiunea sa pentru copii. Aş fi dorit să nu închei această selecţie foarte arbitrară cu *Thomas neştiutul* (1941), a cărei reeditare din 1950 tot la Gallimard, se îmbogăţeşte cu un avertisment despre ambiguitate cu adevărat tipic: „Există pentru orice lucrare, o infinitate de

[3]" Amintesc că la Corueille, ediţia din 1660 remaniază nu numai *Cidul.* ci, în grade diferite, toate piesele din tinereţe.

[40] Este şi cazul *Maximelor* lui La Rochefoucauld, de la prima (1665) la a cincea şi ultima lor antumă (1678). De aceea editorul Jacques Truchet (Gamier, 1967) le dă pe amîndouă în paralel cu această justificare: „Am ţinut să reproducem integral aici prima ediţie a *Maximelor,* mai viguroasă poate decît însăşi ediţia definitivă."

[41] *Capul de aur,* 1889-l894; *Oraşul,* 1893-l901; *Tînăra Violaine,* 1894-l898; *Schimbul,* 1894-l951; *Cumpăna amiezii,* 1905-l958; *Proteu,* 1913-l926, pentru a nu cita decît principalele; aceste date se referă la anul scrierii şi nu la ediţie.

[4^] Ediţia Pleiade a *Operelor complete* alege versiunea tardivă pe care o plasează, surprinzător, în mijlocul anilor douăzeci, şi fără a da variantele originalului.

variante posibile. Paginilor intitulate *Thomas neştiutul,* scrise începînd cu 1932, predate autorului în mai 1940, publicate în 1941, ediţia de faţă nu le adaugă nimic, dar cum scoate multe dintre ele, o putem considera diferită şi chiar nouă, dar de asemenea şi aceeaşi, dacă avem motive să nu distingem între figură şi ceea ce este sau se crede a fi centrul, atunci cînd figura completă nu exprimă ea însăşi decît căutarea unui centru imaginar." Traducere nesurprinzătoare pentru cine m-a urmărit pînă aici: o operă poate avea mai multe texte.

Ediţiile ştiinţifice serioase (spus fără pleonasm) prezente şi viitoare dau sau vor da toate versiunile succesive, producînd astfel un efect de pluralitate puţin legitim desigur, ţinînd seama de dezavuarea auctorială, dar legitimat evident după aceea (şi din ce în ce mai mult) prin drepturile imprescriptibile ale curiozităţii publice, arătînd printre altele dominarea receptării operelor asupra producerii lor, sau privilegiul posterităţii. Vom întîlni curînd o ilustrare şi mai evidentă a acesteia.

Versiunile renegate de autor pot, aşadar, cu complicitatea activă a specialiştilor cărora nu le scapă nimic, să fie „repes-cuite" de către public: lucrul este valabil şi pentru opere pe care autorul le-a dezavuat fără chiar să le acorde graţia unei noi versiuni (depăşesc momentan subiectul nostru): iată, între altele, *Inquisîciones* (1925) pe care Borges le-a renegat foarte repede, pînă la, se spune, a căuta cu febrilitate exemplarele rămase pentru a le distruge şi pînă la (pretindea el) a accepta în 1953 o primă ediţie (Emece) a *Operelor sale complete* cu singurul scop de a oficializa în mod răsunător evicţiunea lor. Dezavuarea poate să se refere şi la o operă nepublicată, dar în acest caz autorul (lucru valabil şi pentru operele autografice nevîndute încă) are bineînţeles posibilitatea de a proceda la salutarul *autodafe.* Dar nu o face întotdeauna (cazul primei *Educaţii sentimentale)* sau nu poate să o facă întotdeauna şi o lasă în seama executorului său, care fireşte face cum vrea el: cazul Max Brod. Se spune (dar povestea e controversată, ca toate *ultima verba)* că Proust, pe patul de moarte, i-a cerut laconic lui Celeste

Albaret: „Ştergeţi tot", ceea ce dovedeşte o mare încredere (între altele) în capacitatea distrugătoare a ştersăturii. Celeste a făcut ce ştim şi deci cam acelaşi lucru.

Muzica (scrisă) prezintă fireşte cazuri analoage, iar exemplele lor cele mai cunoscute (de către mine) se găsesc la Stravinski *(Pasărea de foc,* 1910, revăzută în 1945; *Petruşka,* 1911, revăzută în 1947; suita *Pulcinella,* 1922, revăzută în 1947), ale căror versiuni concurente involuntar, care au fiecare apărătorii ei, sînt executate şi înregistrate[43] echitabil, sau la Boulez, la care „cu rare excepţii operele sînt fie neterminate *(«în devenire»,* după principiul *work in progress),* fie remaniate sau în curs de remaniere[44]": astfel *Soarele apelor,* „rectificat[45]" de două ori după publicarea din 1948, sau *Chip nupţial,* compus în 1946 pentru două voci, două unde Martenot şi percuţie, orchestrat în 1952 şi remaniat din nou în 1990 pentru o versiune (definitivă?) pe care criticul de la care împrumut aceste informaţii o califică amabil drept „muzică a anilor cincizeci adaptată la gustul sfîrşitului de secol" - fapt care nu prevede cu nimic apariţia următoarei, dacă va mai fi una[46].

Situaţia operei este în general mai confuză, pentru raţiuni care ţin de complexitatea acestui tip de operă şi de dependenţa sa de factori de tot felul, care dau remanierilor în cauză un statut

[4^] *Simfonia a opta* de Bruckner cunoaşte o situaţie analoagă: trei versiuni antume (1887, 1892, 1895) pe care şi le dispută diferiţi editori şi interpreţi: ediţia Hass din 1935 este în mod misterios (pentru mine) calificată drept „sintetică".

[44] Gerard Conde, „Remanieri", „Le Monde", 2 august 1990.

[45] Termenul aparţine lui Boulez; despre raţiunile şi modalităţile acestei „rectificări", vezi Boulez 1975, pp. 58-59.
[46] Raportul între *Canea pentru cvator* (1948-l949), de altfel neterminată, şi *Cartea pentru coarde* din 1968 este mai complex şi poate provizoriu, fiindcă a doua versiune nu amplifică (ca efective şi desfăşurare) pînă în prezent decît primele două mişcări (la şi 1b) ale celei dintîi şi nu se ştie prea bine dacă această transformare se vrea corectivă şi substirutivă, ca la Stravinski, sau aditivă şi alternativă (ca pentru cele *Şapte Cuvinte* de Haydn), aşa cum este ea, cel puţin *defacto,* la editare şi la execuţie. Boulez însuşi (1975, pp. 6l-62) asimilează acest caz celui al *Muntelui Sainte- Victoire,* comparaţie foarte aproximativă, cel puţin după categoriile mele, fiindcă a doua versiune rezultă aici dintr-o prelucrare a celei dintîi, ceea ce nu se prea întîlneşte la Cezanne.

intermediar între corectare şi adaptare. Se ştie că Mozart îşi modifica operele în funcţie de distribuţiile disponibile, suprimînd sau substituind arii după placul amabilelor sale cîntăreţe, şi acest caz nu are nimic excepţional. Primirea de către public, presiunile cenzurii, diversele reguli cîntăresc cu o greutate cel puţin egală şi avatarurile antume ale lui *Fidelio* (de la 1805 la 1814), ale lui *Tannhăuser* (versiunea originală, 1845, versiunea pariziană, 1861), a lui *Simon Boccanegra* (1857-l881), a lui *Don Carlo(s)* (versiunea originală în franceză şi în cinci acte, 1867; traducerea italiană, 1868; versiunea italiană în patru acte, 1884) ar merita un capitol întreg. Versiunile operei *Boris Godunov* ar fi aproape simple dacă s-ar opri la stadiile antume şi autografe (prima versiune, refuzată, 1869; a doua, jucată în 1872, apoi interzisă în 1874); dar norocul sau nenorocul acestei opere - prin serviciile succesive ale lui Rimski - Korsakov (1896, apoi 1906), ale lui Şostakovici (1959), şi ale ilustrului muzicolog Joseph Staline, care a impus pentru o vreme întoarcerea la (a doua) versiunea Rimski, şi a cîtorva alţii, dintre care aproape toţi dirijorii, regizorii sau directorii de operă implicaţi - este de aşa fel încît, începînd de la alegeri succesive la suprimări arbitrare şi pînă la mixaje inspirate, nu s-a întîmplat niciodată ca două producţii să interpreteze aceeaşi partitură[47].

Acest ultim exemplu depăşeşte aşadar în parte cîmpul remanierilor auctoriale, şi ca atare socotite legitime [un artist are întotdeauna dreptul şi desigur datoria, de a se corecta atîta vreme cît opera sa nu-l (sau nu-l mai) satisface]; justificarea invocată pentru remanierile alografe de acest tip este dorinţa de a perfecţiona o operă considerată imperfectă sau stîngace şi, în special în muzică, prost orchestrată: acesta este motivul principal al intervenţiilor lui Rimski în *Boris,* şi de asemenea în *Kovanşina*[4]^', pentru care Musorgski nu terminase de altfel orchestrarea. Această

[47] După ultimele ştiri, a „doua versiune originală ***[sic],*** integrală şi **definitivă** (1874).. ediţie stabilită [în 1928?] de către Pavel Lamm după manuscrisele autografe ale compozitorului", prezentată în 1992, după Teatro Communale din Bologna, de către Opera din Paris, ar fi cea mai fiabilă.
Creată postum în 1886; versiunea originală, dar orchestrată de Şostakovici, a fost publicată în 1960.

dorinţă provine aşadar dintr-o judecată subiectivă (chiar dacă este colectivă) şi întotdeauna revocabilă în numele evoluţiei gustului: aceasta justifică, în cele două cazuri, restaurările efectuate mai tîrziu de către Şostakovici atunci cînd s-a considerat preferabilă revenirea la (sau cel puţin apropierea de) stadiul original. Istoria („tradiţia") execuţiei muzicale, mai ales cu orchestră, este alcătuită din aceste mişcări neîncetate de revizuire şi de de-revizuire, pentru care disputa în privinţa instrumentelor şi efectivelor baroce este doar un episod sau un aspect printre altele. Toţi melomanii ştiu că orchestraţia simfoniilor compuse de Schumann era atît de opacă şi de ternă încît fără retuşurile aduse de Gustav Mahler, care a intervenit în calitate de dirijor, ele ar fi supravieţuit foarte greu; şi că diverse soluţii instrumentale, imposibile în vremea sa, au permis mai tîrziu perfecţionarea celor ale lui Beethoven însuşi[49]; dar şi aici, bineînţeles, judecata estetică este variabilă, iar principiul modern al „respectului faţă de text" poate să motiveze cîteva întoarceri la original, sau să inspire alte forme, eventual mai respectuoase, de „desprăfuire". Din punctul de vedere „purist" exprimat de teoria goodmaniană a notării din alte motive, este clar că execuţiile conforme cu acest gen de revizuiri postume nu sînt pur şi simplu execuţii („corecte"[50]) ale operelor în cauză, şi se ştie că din acest motiv, precum şi din altele, această teorie a fost mai degrabă rău primită de către lumea muzicală. Mi se pare totuşi că disputa nu este fondată sau că ea nu este decît la nivelul cuvintelor: este suficient să ne înţelegem asupra sensului cuvîntului *correct* şi să admitem, de o parte şi de alta, că o execuţie poate să fie necorectă în sensul goodmanian, şi mai

[49] Vezi capitolul „Respectul textului. Trebuie să retuşăm simfoniile clasice?", *in* Leibowitz 1971.
[50] Pun „corecte" între paranteze pentru că pentru Goodman, o execuţie care nu este absolut corectă pur şi simplu, nu este o execuţie a operei analizate şi „corect" nu este aşadar decît un groaznic pleonasm. Muzicienii (inclusiv compozitorii) care ştiu ce înseamnă aceasta, deduc tocmai că în această accepţie nu există pe lume *nici o* execuţie, dar din nou nu este decît o

polemică de termeni, iar Goodman nu este ultimul (nici primul) care recunoaşte că o execuţie „incorectă" în sensul goodmanian poate fi „mai bună decît o execuţie corectă",(1968. p. 153). *Corect* nu este chiar un predicat estetic.

potrivită cu interesul operei, de exemplu, ca execuţie corectă a unei versiuni care este, din fericire, revizuită. Nimic nu ne împiedică să prezentăm o anumită execuţie (sau partitură) sub o marcă de genul: „Schumann, *Simfonia renană,* revizuire Mahler", sau chiar, dacă vrem „Schumann-Mahler", cum se spune de altfel „Bach-Busoni"; personal, eu nu ţin la asta, şi cred că Mahler nici atît: ar însemna să atribuim prea mult celui ce revizuieşte.

O operă considerată momentan ca fiind terminată de către autorul ei nu este întotdeauna şi publicată. Există de altfel o practică intermediară între editare şi abandonarea în seama „criticii rozătoare a şoarecilor": este „prepublicarea" în revistă (de exemplu, *Doamna Bovary* în „Revue de Paris", 1856-l857), în „livrări" periodice *(David Copperfield,* 1849-l850) sau în „foileton" în jurnale, practică curentă în secolul al XlX-lea şi onorată de către mulţi romancieri, de la Balzac la Zola, care nu cădeau totuşi din cauza aceasta în genul „romanului-foileton"[51]. Aceste prepublicări, adesea selective şi parţial cenzurate, reprezintă pentru scriitor ocazia de a-şi judeca opera cu un anumit recul, de a-i aprecia receptarea, şi eventual de a o remania în vederea editării în volum. „Variantele" produse astfel arată uneori o reelaborare semnificativă, aşa cum este cazul pentru cîteva poeme de Mallarme *(Placet futile, Tristesse d'ete, Victo-rieusementfui)* pentru care ediţia Pleiade dă cele două versiuni[52]. Goethe a utilizat publicarea eşalonată a *Operelor* sale pentru a divulga anumite stadii succesive din *Faust-vX* său[53]: *Faust, fragment* în volumul al şaptelea din 1790; *Faust, tragedie* în al optulea (al unei noi colecţii) din 1808; o schiţă a părţii a doua din *Poezie şi Adevăr* în 1816; episodul Helenei din 1827 în al patrulea volum dintr-o a treia colecţie; alte fragmente în al doisprezecelea volum din 1828 - versiunea definitivă va apărea

[51] Queffelec 1989.

Alte „prime versiuni", la fel de provizoriu definitive, precum cele ale *Clovnului pedepsit, După-amiezei unui faun,* sau *Sonetului în X,* au rămas inedite.

■" Cu excepţia lui *Ur-Faust* din 1775, care va rămîne nepublicat pînă în 1887.

postum în al patruzeci şi unulea volum din 1832. Publicarea, şi ea eşalonată, a romanului *în căutarea timpului pierdut* (chiar dacă nu datează din vremea acestor *Ur-Căutări* care sînt *Jean Santeuil,* abandonat în 1899, şi *Contra lui Sainte-Beuve,* din 1908, publicat în mare parte postum[54]) atestă un alt efect: lucrarea *în partea dinspre Swann* publicată în 1913 nu va fi niciodată remaniată, dar continuarea pe care Proust o socotea aproape terminată la acea dată, şi care datorită împrejurărilor nu a fost tipărită pînă în 1918, va suporta sporirea volumului şi remanierea tematică cunoscute. Nu ar fi absolut deloc imposibil, cred, să reconstituim, eliminînd aceste adăugiri, în măsura în care sînt reperabile, stadiul 1913 al *Căutării;* dar eu nu militez cu îndîrjire pentru această operaţie îndoielnică[55].

Cele trei versiuni ale *Ispitirii Sfîntului Anton* nu datorează nimic procesului de prepublicare, deoarece primele două (excepţie făcînd cîteva extrase din a doua în „L'Artiste" din 1856) nu au văzut lumina tiparului decît după moartea lui Flaubert. Ele aparţin deci de studiul genetic, care se referă la etapele preedi-toriale ale evoluţiei unei opere, dacă nu au fost considerate succesiv ca definitive de către autorul lor: prima în 1849, cenzurată cum se ştie de către Louis Bouilhet şi Maxime Du Câmp, a fost abandonată în silă, apoi reluată pentru revizuire, în esenţă supresivă (de la 591 la 193 de pagini), de unde a rezultat a doua, pusă la punct în 1856; tot o circumstanţă exterioară (procesul *Doamnei Bovaiy)* îl reţine pe Flaubert să o publice; o a treia campanie de restaurare începe în mai 1869, după publicarea *Educaţiei sentimentale* şi ajunge în iunie 1872 la a treia versiune (publicată în aprilie 1874), de data aceasta net diferită de celelalte două - ca să o spunem repede urmînd

[54] De un astfel de statut ambiguu (schiţă intenţionat destituită de către autor în profirul unei noi versiuni, ulterior înălţată la rangul de „operă" de către posteritate la iniţiativa editorilor avizaţi) se bucură, între altele, şi *Stephen Hem* de Joyce, fragment publicat postum în 1944 dintr-o schiţă, abandonată în 1907, a romanului *Portretul artistului* din 1914.

[55] Despre stadiul actual al problemelor puse de editarea *Căutării* şi care, după toate aparenţele, tind mai mult să se agraveze decît să se rezolve, vezi ultimul dosar „Proust, ediţii şi lecturi", „Litterature", nr. 88, decembrie 1992.

vulgata: mai puţin dramatică în forma sa şi mai filosofică m spiritul său. Pare astfel probabil că dacă prietenii săi nu l-ar fi descurajat la prima versiune, Flaubert nu ar fi lucrat la a doua şi că dacă ar fi

publicat-o la timp pe aceasta nu ar fi scris-o pe a treia. Probabil, dar la urma urmei incert: *Ispitirea* ar fi putut cunoaşte şi ea soarta lui *Obennan(n).* Fapt este că dispunem astăzi de aceste trei versiuni cu totul distincte şi cărora (spre deosebire de cele două *Educaţii sentimentale)* nimeni nu le contestă, din cîte ştiu, unitatea operală, şi a căror genealogie este de o asemenea natură încît nimeni nu poate să le socotească pe primele două doar simple ciorne ale celei de-a treia[56]. Iată-ne aşadar aici în pragul categoriei, foarte problematice, chiar suspecte, de ceea ce voi numi stadii genetice.

Stadiile genetice

în principiu ea nu este deloc specifică operelor alografe, deoarece orice operă are geneza sa, chiar şi crochiul cel mai fulgurant, care rezultă dintr-un proces, fie el şi scurtisim. Ceea ce face dificilă observarea etapelor de geneză ale unei opere autografe este faptul că în multe cazuri fiecare dintre ele o şterge (desen), o acoperă (pictură), sau chiar o distruge (cioplire) pe precedenta. Dar a acoperi cel puţin nu înseamnă tocmai a distruge, mai ales prin prisma mijloacelor actuale de investigaţie. Geneza unei opere picturale nu este aşadar cu totul neobservabilă atunci cînd ea este gata şi cinematograful a făcut-o în unele cazuri perfect observabilă în cursul desfăşurării ei, după cum o arată, printre numeroase altele, *Jackson Pollock* de Hans

- ° Există, de altfel, ciorne pentru prima şi ultima (pentru că a doua nu este decît o copie anulată a celei dintîi). Cele trei versiuni „definitive" figurează între altele în volumele VIII şi IV ale ediţiei „Club de l'hocnete homme" a *Operelor complete.*

Namuth şi Paul Falkenberg (1951) sau *Misterul Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956). Acordînd locul cuvenit influenţei observaţiei asupra celui observat, acest ultim film ne permite cel puţin, prin îngheţarea imaginii, să comparăm secundă cu secundă stadiile succesive ale unei aceleiaşi opere şi să studiem, să apreciem şi, eventual, să deplîngem mişcarea compulsivă de transformare care conduce de la unul spre celălalt. Mă îndoiesc că am dispune de multe documente la fel de instructive asupra genezei unei opere literare, dar în principiu nimic nu ar împiedica aceasta.[57]

în afara acestor condiţii foarte speciale, geneza unei opere picturale ţine de două moduri de elaborare, desemnate în mod curent prin *schiţă* şi *eboşă.* O schiţă este, reamintesc, un stadiu pregătitor independent fizic (eventual precedat el însuşi de un crochiu sau de studii parţiale), trasat pe un suport propriu, şi care serveşte mai apoi de model (prin semnal) pentru execuţia finală, şi adesea în vederea aprecierii clientului sau comanditarului.

Exceptînd distrugerea voluntară sau accidentală, schiţa este prin urmare o mărturie a genezei, care poate fi comparată (şi uneori preferată) cu opera definitivă, iar statutul său fizic şi artistic este acelaşi cu al unei ciorne în literatură sau în muzică. Eboşă este numele dat unui stadiu de nedesăvîrşire, provizoriu *(work in progress)* sau definitiv, a ceea ce era în principiu destinat să devină opera definitivă. O schiţă abandonată poate să constituie foarte bine în sine, un obiect artistic (în orice caz, estetic) dar nu arată nimic altceva: statutul său este cel al unei opere neterminate, pe care îl împarte, într-un anumit fel, cu un manuscris precum cel al lui *Henry Brulard* sau al *Procesului.* Totuşi, o eboşă detectată cu raze X sub tabloul final exprimă realmente un stadiu (o etapă) pe care îl putem compara cu stadiul final, ca şi o schiţă sau o ciornă; relativa ei inferioritate nu ţine

[5'] Vreau să spun: ca un scriitor la lucru să se lase filmat timp de cîteva ore, din ştersătură în ştersătură. Un fel de reconstituire artificială şi aproximativă (cu excepţia vitezei) a acestui tip de proces este astăzi posibilă, după datarea sigură şi transcrierea corecturilor manuscrise, prin animaţie pe ecranul calculatorului.

decît de caracterul provizoriu al accesibilităţii ei; valoarea sa documentară, cel puţin pentru specialişti, nu scade prin aceasta şi este adesea decisivă. Dar nu uit că nu avem aici ca obiectiv interesul documentar al schiţelor sau al eboşelor detectate prin diverse aparate[58], ci eventuala lor contribuţie, mai mult sau mai puţin legitimă, la pluralitatea de imanenţă a operelor pe care le pregătesc. Această chestiune de principiu se pune, în ciuda diferenţelor fizice şi tehnice, în aceiaşi termeni pentru stadiile genetice alografice.

Stadiile acestea constau, în literatură, în ceea ce geneticienii numesc în general „avantexte", adică stadii textuale anterioare textului „final" pe care o atestă o primă ediţie, sau în lipsa acesteia o ultimă copie manuscrisă sau dactilografiată (autografic sau alografic) revăzută de către autor: note, planuri, scenarii, „schiţe" în sensul propriu lui Zola (care sînt scenarii redactate), ciorne diverse, manuscrise intermediare recopiate „clar". Aceste stadii pregătitoare au din punct de vedere material acelaşi statut cu o schiţă autografică, atunci cînd autorul avînd „oroare fizică de tăieturi" (Le Clezio), preferă să se corecteze producînd o nouă (auto)copie şi lăsînd-o intactă pe precedenta[59] şi cu o *eboşă,* cînd el se corectează mai ales prin tăieturi *in situ,* pe aceeaşi pagină, care, în acest caz, îi arată ochiului exersat

(sau asistat) al specialistului[60] trecutul său. Majoritatea scriitorilor procedează în ambele moduri, precum Flaubert şi Proust, la care fiecare stadiu al aceleiaşi pagini poartă urmele mai multor

^ Inclusiv filmice, fiindcă majoritatea stadiilor revelate de către *Misterul Picasso* sînt în mod tipic nişte schiţe.

[59] Acesta este, după toate aparenţele, şi cazul lui Giraudoux şi al Christei Wolff: vezi Gresillon 1994. Cînd autorul împinge ..eroarea de ştersături" pînă la a distruge versiunea anterioară, nu mai subz stă evident nimic, decît uneori o mărturie indirectă, a acestei „schiţe" dispărute, dar care n-a existat mai puţin ca atare.

[60] Din cîte ştiu, Kafka proceda cît mai des posibil într-un mod maniac, care consta în a tortura cuvînful ,.prost" pînă la a-l transforma (corectare prin „supraîncărcare") în „bun" - cum ni se întîmplă tuturor să facem la scara unei scrisori; emblematic: *Ich* din *Castelul* în *er* sau în *K.* Vezi Gresillon 1994.

intervenţii. Bineînţeles, aceste dosare ale avantextelor nu sînt disponibile decît la autorii care îşi păstrează ciornele pentru amintire sau pentru edificarea posterităţii, pratică relativ recentă fiindcă nu o găsim mai devreme de secolul al XIX-lea[61]. Hugo, Flaubert, Zola, Proust, Valery sînt aşadar pentru moment marii furnizori (francezi) de „manuscrise moderne" (dar cele ale lui Hugo nu sînt chiar ciorne[62]). Avantexîul balzacian constă mai ales în probe corectate (pînă la paisprezece serii pentru *Cesar Birotteau);* Stendhal, foarte clasic în această privinţă, nu a lăsat manuscrise decît pentru operele sale neterminate, e drept foarte numeroase şi importante *{Leuwen, Brulard, Lamiel).* Dar se pare că - din motive asupra cărora voi reveni - scriitorii contemporani au urmat exemplul lui Aragon lăsînd toate manuscrisele, pentru studiere, CNRS*-ului, ceea ce promite multe alte ocazii de comparare[63], aşteptînd efectele, probabil[64] mai degrabă negative, ale redactării prin prelucrare de text informatică. Pentru specialiştii geneticieni - printre care trece neapărat divulgarea acestor stadii -, publicarea lor nu este decît un subprodus al unei sarcini fundamentale care este descifrarea, transcrierea, datarea, reconstituirea atît cît este posibil a procesului de geneză, şi eventual inteipretarea în termeni de critică şi de teorie. Sub-produs, şi cel mai adesea compromis între o

[6]* Manuscrisele autografe antei ioare păstrate sau regăsite, precum cel al *Memoriilor* lui Saint-Simon sau al *Nepotului lui Rameau,* sînt stadii finale, ca şi cel al *Decameronului,* singur autograf literar important (cu desene şi corecturi) păstrat din Evul Mediu (vezi Zumthor 1987, pp. 141, 166). Adevăratele bruioane sînt aici cele ale operelor neterminate, precum manuscrisul *Cugetărilor* lui Pascal, şi el unic - ceea ce nu împiedică, se ştie, o formidabilă pluralitate postumă prin variante de dispoziţie; voi reveni la aceasta.

[62] Vezi Gaudon 1992.

*Centrul Naţional al Cercetării Ştiinţifice, n. tr.

[63] Fără a mai pune la socoteală practica, ilustrată cum se ştie de către Francis Ponge, de publicare antumă a dosarelor genetice: de exemplu *La Fabrique dupre,* Skira, 1971, sau *Comment unefigue de paroles et pourquoi,* Hammarion, 1977.

[64] Dar nu obligatoriu: un autor poate să păstreze pe dischete toate stadiile succesive ale unei opere, oricît de tare şi de des ar fi ea remaniată.

„stabilire" riguroasă şi o prezentare lizibilă, chiar plăcută sau confortabilă. Tocmai aceste produse oarecum scrobite, precum „noua versiune" a *Doamnei Bovary,* propuse altădată de către Jean Pommier şi Gabrielle Leleu[65], sau copioasele „schiţe" ale noii ediţii Pleiade a *Căutării,* ne interesează aici, de vreme ce ele oferă publicului accesul (adesea iluzoriu) la ceva precum „prima versiune inedită".

în formele lor cele mai sincere, aceste „versiuni" sînt în general parţiale sau fragmentare: este foarte rar ca un dosar genetic să producă un text complet şi continuu precum cel al primei *Ispitiri,* care, după cum am văzut, nu este chiar un „avantext", ci un text „definitiv" readus mai tîrziu în discuţie şi în şantier. O primă versiune continuă autentică precum *Meni oriile vieţii mele,* scrise de Chateaubriand între 1812 şi 1822 în trei volume, nu corespunde decît primelor douăsprezece volume (pînă la 1800) a viitoarelor *Memorii de dincolo de mormînt[66]* (a căror geneză, pînă în 1847, este, de altfel, foarte complexă şi a dat ocazia începînd cu 1850 mai multor ediţii cu totul distincte). Cel mai adesea, aceste stadii exhumate dezvăluie mai ales modificări formale - stilistice sau structurale - suprimări, adăugiri şi deplasări de episoade, mai rar remanieri tematice decisive: cea mai spectaculoasă este, după cunoştinţele mele, substituirea *in extremii,* la sfatul lui Bulwer Lytton, cu un *happy end* a unui deznodămînt nefericit (Pip nu o regăseşte pe Estella) scris mai întîi pentru *Marile speranţe[67].* La drept vorbind, divergenţa cea mai importantă nu provine dintr-o pluralitate de versiuni auctoriale, ci dintr-un stadiu de nedesăvîrşire şi dintr-o incertitudine asupra ordinii de dispunere a fragmentelor lăsate de către autorul dispărut: este vorba desigur de *Cugetările* lui Pascal, pentru care n-am încetat să ezităm, din 1662, între ordinea „obiectivă" în care se găsea aşezat „teancul

65 Corti, 1949, epuizată, niciodată retipărită pînă în prezent.

[66] Putem compara cele două texte în primul volum al ediţiei alcătuite de Jean-Claude Berchet, Bordas, „Classiques Garnier",

1989.
6′ 1860; acest prim deznodămînt a fost adoptat în 1937. pentru o ediţie limitată, de Bernard Shaw, care îl prezenta, cu perversitate, ca „adevăratul *happy end".*
Imanenţe plurale
de foi", ordinea conjecturală a *Apologiei religiei creştine* pentru care el constituia probabil avantextul şi o ordine „logică" de pur clasament tematic pe subiecte, arbitrară prin definiţie şi variabilă după clasificatori. Nu mă voi aventura aici în acest labirint care, se ştie, nu este la ultimul lui obstacol, dar sigur este că, chiar dacă „materia" ar fi exact identică de la o ediţie la alta[68], aceste deosebiri de dispoziţie determină tot atîtea *texte,* în sens etimologic cîte ediţii disponibile sînt; citat obligatoriu:: „Să nu se spună că n-am spus nimic nou: dispunerea materiei este nouă [...] Cuvintele aranjate diferit dau un sens diferit, iar sensurile grupate diferit produc efecte diferite[69]." Şi observaţia este valabilă, la o altă scară, pentru ansambluri mai ample precum *Comedia umană* sau operele complete,ale lui Hugo[70].
Caracterul problematic al acestor efecte de pluralitate induse prin exhumarea şi exploatarea stadiilor genetice nu ţine doar de partea de arbitrar, sau de compromisul între autenticitate şi lizibilitate, pe care îl comportă prezentarea lor: gustul modem[71] pentru fragment, nedesăvîrşire, dezordine şi variaţie care asigură succesul acestor publicaţii ar putea conduce publicul spre a suporta expuneri din ce în ce mai fidele, chiar spre a aprecia, nu fără perversitate, caracterul lor inevitabil rebarbativ. Obiecţia cea mai gravă ţine mai degrabă de faptul că aceste „versiuni", continue sau fragmentare, pieptănate sau zburlite,
Ceea ce nu împiedică numeroase divergenţe de lectură, dintre care unele sînt celebre, precum „trupele înarmate" ale regelui multă vreme (şi uneori încă şi astăzi) travestite în *,.tnipuii* înarmate'"; astfel judecă cel puţin cei pentru care lecţia cu *trupele* este sigură, ceea ce depăşeşte evident competenţa mea. .-.':...:•-,.
°″ Ms. 431, 225; a cita în acest mod şi în această ordine este aşadar o manipulare.
[70] Pentru Hugo, ediţia Jean Massin (Club Fran9ais du Livre, 1967-), adopta atît cît se putea, ordinea cronologică a scrierii dezarticulînd culegeri poetice antume; pentru *Comedia umană,* pentru care dispoziţia cea mai respectuoasă este cea a lui Funie corectată, există cel puţin o ediţie cronologică (Roland Chollet, Rencontres, 1958-l962) şi o alta care urmează ordinea istorică a conţinutului (Albert Besuin-Jean -A. Ducourneau. Formes et Reflets. 1950-l953).
[71] Modem într-un sens mai degrabă larg, fiindcă, deşi s-a accentuat în zilele noastre, el datează măcar din romantismul german.

Opera artei
nu erau pentru autorii lor decît stadii pregătitoare pe care nu le împuterniceau (încă) cu o funcţie operală veritabilă şi care nu constituiau aşadar pentru ei adevărate obiecte de imanenţă. Să le asumăm ca atare este în mod clar un abuz sau o intervenţie forţată faţă de intenţia auctorială, care defineşte statutul operei.
Dar această intenţie instauratoare sau legitimantă nu este întotdeauna sigură: cînd un artist lasă în urma lui, fie la moartea sa, fie începînd o altă operă, un manuscris, un tablou, o sculptură, şi nu o însoţeşte întotdeauna de un certificat de terminare sau neterminare care asigură posteritatea de statutul său intenţional - nu se ştie nimic, de exemplu, despre cum vedea Picasso din acest punct de vedere ale sale *Domnişoare din Avignon[7]?.* Ea nu este nici întotdeauna definitivă: exemplul operelor remaniate, uneori foarte profund, după publicare sau vernisaj, o dovedeşte cu prisosinţă. „Ultima dorinţă" nu este decît cea mai recentă şi s-au văzut multe cazuri în care chiar ediţia ştiinţifică nu i se supune întotdeauna. Nu este deci surprinzător că receptarea publică, mai puţin scrupuloasă, tinde să lase la o parte un criteriu atît de nesigur.
Pornind de la această emancipare, promovarea, uneori naivă, în anii şaptezeci, a noţiunii de *text* în dauna celei de *operă* a fost totodată un semn şi un factor. Destituirea „formalistă" a intenţiei auctoriale, dusă simbolic pînă la moartea autorului[73] şi valorizarea „structuralistă" a autonomiei textului, favorizează asumarea materialelor genetice ca obiecte literare depline, în numele acestei irefutabile evidenţe că un avantext este de asemenea un text. Oarecum mitica „închidere a textului" ajunge deci paradoxal la conceptul de
72 Tot ceea ce se ştie sigur referitor la acest subiect este că, după o lungă şi tumultuoasă gestaţie, pînza a fost arătată în toamna lui 1907 unor prieteni care, cu excepţia lui Uhde şi Kahnweiler, au apreciat-o ca fiind mai degrabă nereuşită. Atunci, Picasso o pune deoparte şi nu se mai atinge de ea, fie pentru că o considera deocamdată terminată, fie pentru că o găsea nedemnă de a fi terminată, pînă în 1923, cînd Jacques Doucet a cumpărat-o la sfatul lui Andre Breton.
[73] Barthes 1968 şi 1971; dar primul şi cel mai violent atac împotriva relevanţei intenţiei auctoriale este în Beardsley şi Wimsatt 1950.
Imanenţe plurale

operă deschisă[74], a cărei influenţă genetică este un aspect printre altele şi care reinstaurează opera - în sensul avut aici în vedere - dincolo (sau deasupra) de pluralitatea textelor de orice natură şi cu orice statut pe care le adună şi uneşte sub semnul unei unităţi mai vaste şi, în acest sens, transcendente. Putem descrie în alţi termeni această schimbare de paradigmă, care, din nou, duce subteran pînă la Romantism şi la cultul său pentru fragment: judecata estetică este liberă să învestească orice obiect natural sau artefactual, şi de exemplu o ciornă informă, o schiţă de început, o bucată de frază, un bloc de marmură mutilată sau abia lucrată[75], o asamblare întîmplătoare, un *cadavre exquis,* scriitură automată sau produs oulipian. Dar un „simplu" obiect estetic, atunci cînd este şi un artefact uman, sugerează întotdeauna, pe drept sau nedrept, şi în general fără posibilitatea de a tranşa (cine poate spune dacă „frumuseţea" pe care el o găseşte la o nicovală sau la un ham este fortuită sau intenţionată?), o intenţie estetică şi această sugestie, legitimă sau nu, poate să o învestească cu o funcţie artistică şi aşadar să facă din ea obiectul (sau unul dintre obiectele) de imanenţă al unei opere.

Deveniri

„Literatura" orală (recitată sau cîntată) vehiculată de către aezi, jongleri şi alţi povestitori populari cunoaşte un alt tip de pluralitate, care ţine de partea de improvizaţie[76] pe care o

[74] _ Ecol962.

'-> Se cunoaşte ce filiaţie, pe de o parte evidentă dar şi paradoxală, imeşte un fragment salvat precum Torsul lui Belvedere cu eruditul *non finito* michelangelesc, şi, peste patru secole, cu cel al lui Rodin.

′° Cînd această „parte" învesteşte totalitatea performanţei, ne regăsim în regim autografic, iar opera constă în această performanţă în principiu unică şi fără concurenţă; dar se ştie că o asemenea situaţie este pur teoretică fiindcă improvizaţia pură este o apreciere a spiritului.

introduce fiecare interpret. în acest mod de transmitere, cum a spus Menendez Pidal referitor la cîntecul de gestă, fiecare operă „trăieşte din variante" şi din remanieri[77]. Tradiţia scribală pe care o ilustrează manuscrisele medievale editate prelungeşte în scris această variantă constitutivă, nu numai din cauza inevitabilelor „greşeli" de transcriere multiplicate de condiţiile precare ale dictării colective la *scriptorium,* dar şi pentru că aceste manuscrise, pentru genurile cele mai „orale" în limbă vernaculară (cîntec de gestă, epopee animală, culegeri de fabule, teatru, fără a excepta cu totul romanul[78]) sînt adesea simple accesorii (şi pentru noi mărturii) ale tradiţiei orale, precum faimoasele „manuscrise de jongleri", dintre care celebrul Oxford al lui *Roland* este poate un exemplu. Libertatea de improvizaţie a jonglerului se transmite astfel scribului, care „declină" în felul lui un text care este oarecum al altuia şi întrucîtva al său. De aceea o operă precum *Roland*ne-a parvenit sub forma a cel puţin şapte texte de date (de la începutul sec. al Xll-lea la al XIV-lea), de dialecte („francez", anglo-normand, veneţian), de versificare (de la asonantă la rimă) şi de inflexiune tematică (de la epic la romanesc) cît mai diverse, cărora metodele critice ale filologiei clasice nu reuşesc să le atribuie o genealogie reductivă. Pentru a descrie această „devenire a textului" (aş spune mai degrabă a operei, în mişcare de la un text la altul) al cărui comentator entuziast şi elocvent este împreună cu alţi „neo-tradiţionalişti"[79], nu pot să fac altceva mai bun decît să citez această pagină din Paul Zumthor:

„Termenul de «operă» nu poate fi considerat exact în sensul în care îl înţelegem astăzi. El acoperă o realitate indiscutabilă:

[77] Menendez Pidal 1959, în special cap. 2: „O poezie care trăieşte din variante".

[78] Zumthor 1987.

[79] Vezi între alţii Cerquiglini 1989, care găseşte în inscripţia informatică, „percepţie întotdeauna momentană" şi în lectura pe ecran „vizualizare efemeră" (p. 115), fonna de editare cea mai potrivită variantei constitutive a acestui tip de texte; acest neo- (în cazul de faţă foarte neo-) tradiţionalism atestă cu siguranţă aceeaşi schimbare de paradigmă ca şi valorizarea recentă a avantextelor.

unitatea complexă, dar uşor de recunoscut pe care o constituie colectivitatea de versiuni exprimîndu-i materialitatea; sinteza semnelor folosite de către «autorii» succesivi (cîntăreţi, recitatori, copişti) şi a literalităţii textelor. Forma-sens astfel născută se găseşte repusă în cauză fără încetare. Opera este fundamental în mişcare. Ea nu are un sfîrşit propriu-zis: se mulţumeşte la un moment dat, din anumite motive, să înceteze să mai existe. Ea se situează în afară şi ierarhic deasupra manifestărilor sale textuale. Am putea desena schema următoare:

OPERA: *Cîntecul lui Roland*

MANUSCRISE Oxford Veneţia 4 Veneţia 7 Châteauroux etc.

TEXTE: toate *Cîntecul lui Roland*

Nu vreau să desemnez prin aceasta, se înţelege, arhetipul unei stenna cronologice, ci un mod de a fi diferit.

Opera, astfel concepută, este prin definiţie dinamică. Ea creşte, se transformă şi intră în declin. Multiplicitatea şi diversitatea textelor pe care ea le manifestă constituie un fel de freamăt intern[80]."
Cum s-a putut observa, acest caz exemplar este şi un caz extrem, pentru că pluralitatea de imanenţă se însoţeşte aici de o pluralitate de autori care semnează, dacă se poate spune aşa, anonimatul constant al acestui tip de opere - sau incertitudinea de atribuire pe care o simbolizează existenţa contestată a lui Homer. Contrar cazurilor evocate înainte, unitatea operală a *Cîn tecului lui Roland,* de exemplu, nu se sprijină nici măcar pe identitatea auctorială care reuneşte pe cei trei *Oberman(n)* sau cele trei *Ispitirea.* Ea nu se sprijină decît pe o „comunitate" Zumthor 1972, p. 73, care numeşte evident aici „manifestare" ceea ce eu numesc „imanenţă"; dar se întîmplă că în acest caz în regim scribal fiecare manuscris este totodată obiect de imanenţă (unul dintre „texte") şi de manifestare (exemplarul său unic). La fel de evident, el numeşte „multiplicitate şi diversitate" ceea ce eu am numit „pluralitate".

tematică, şi pe sentimentul unei continuităţi a tradiţiei, care ne asigură că fiecare recitator şi/sau transcriptor simţea el însuşi nevoia (nu fără oarecare libertate) de a urma un predecesor **a** cărui ştafetă o prelua. Aceste criterii sînt evident fragile, iar legitimitatea lor foarte obişnuită. în fond, întîlnim o temă comună, de la Sofocle la Corneille şi de la Comeille la Cocteau, în acest alt mod al tradiţiei pe care îl formează seriile hipertex-tuale, dar nu ne propunem totuşi să cuprindem toţi aceşti *Oedip* în unitatea unei opere pluritextuale. Continuitatea (presupusă) a -unei tradiţii orale, sau scribale dar încă aproape de oralitate, este poate un gaj mai sigur care doar ne face să nu considerăm nici „epopeea medievală" şi nici *Cîntecul lui Roland* însuşi ca un simplu *gen,* în care fiecare text ar fi un individ (o operă) autonom. Totuşi, din punct de vedere logic, aceasta contează mult, şi voi relua chestiunea imediat.

Performanţe

Operele de performanţă constau, am văzut mai sus, în evenimente unice şi neiterabile în chip riguros. Dar, fiindcă o performanţă, chiar cu multă improvizaţie, precum variaţiile de jazz, este de fapt aproape întotdeauna o performanţă de execuţie, permanenţa operei interpretate sau a temei supuse variaţiilor antrenează compararea între ele a execuţiilor succesive şi tratarea lor ca tot atîtea versiuni ale unei aceleiaşi opere pluriocurenţiale care poartă numele „Rodrigue al lui Gerard Philippe", „Violetta a Măriei Callas" sau „Lover *Man-u* lui Charlie Parker". Absenţa duratei de persistenţă a acestui tip de opere, totodată autografice şi efemere, face ca acest gen de observaţii să fie ipotetic („Timbrul lui nu mai este aşa clar", „E mai rapid decît ieri" etc), exceptînd cazul în care se întemeiază pe mărturiile indirecte pe care ni le oferă de la începutul acestui secol „reproducerile" de înregistrare, de film sau de audiovizual. Oricine poate astfel să aprecieze variaţiile care separă două lucrări avînd numele *Călătorie de*

iarnă de Fischer Dieskau, două interpretări *Simfonia a noua* de Karajan sau două probe succesive, în cursul aceleiaşi sesiuni[81], ale lui *Koko* de către „Charlie Parker Reboppers". Pentru cei mai puţin interesaţi de acest gen de „devenire", ascultarea anumitor emisiuni comparative precum regretata *Tribună a criticilor de discuri,* de amintire duminicală, ar putea fi o bună pedagogie. Inutil să spunem şi aici că succesul anumitor „integrale" de jazz (toate secvenţele unei sesiuni), din ce în ce mai numeroase, în mare din ce în ce mai serioase, şi repede botezate „Pleiadele jazz-ului", arată schimbarea de paradigmă deja evocată în mai multe rînduri - şi pentru care se va fi înţeles că eu sînt totodată participant şi descriptor. în acest sens, ca şi în multe altele, sensibilitatea estetică modernă (şi postmodemă) se dezvăluie ca fiind tipic pluralistă. Pentru contrast - poate puţin sofistic -amintesc că în secolele al V-lea şi al FV-lea, tragediile greceşti erau reprezentate doar *o singură dată.*

între operă şi gen

Sub forme diferite, şi divers legitimate prin intenţia autorului, toate aceste cazuri de imanenţă plurală ne propun aşadar opere a căror identitate transcende diversitatea obiectelor materiale sau ideale în care ele imanează. Acest mod de transcendenţă nu se referă la *toate* operele, de vreme ce există, opere autografice precum *Vederea din Delft* sau alografice precum *Principesa de Cleves*[8]*-,* al căror obiect de imanenţă este unic -ceea ce, vom vedea, nu le pune la adăpost de alţi factori de transcendenţă. Dar el nu este excepţional şi operele care i se sustrag în mod absolut o datorează inexistenţei sau dispariţiei, intenţionate sau nu, a stadiilor lor pregătitoare.

[81] New York, 26 noiembrie 1945, Savoy Rec, 5853-l şi 2.

[8]-* Unicitatea de imanenţă a operelor alografice este mai puţin absolută decît cea a autograficelor, fiindcă este foarte greu să găsim un text lipsit de orice variantă. *Principesa de Cleves* ilustrează de bine de rău. după ştiinţa mea. această clasă puţin

reprezentată.
232
Opera artei
O astfel de descriere, trebuie să o repet, nu e împărtăşită deloc de unanimitatea teoreticienilor artei - dacă ar fi cazul, nu ar trebui să o propun. Nelson Goodman, în special, refuză, am văzut, să considere transcrierile (şi deci toate transpoziţiile) ca fiind versiuni ale aceleiaşi opere muzicale, sau traducerile ca fiind versiunile aceleiaşi opere literare, stabilind că identitatea între operă şi textul său este absolută. în privinţa muzicii, poziţia sa nu este decît aparent nuanţată prin aceea că el nu identifică direct opera cu partitura sa, ci cu clasa de execuţii potrivite, ceea ce nu face decît să medieze identificarea. Diferenţele opţionale (de exemplu, de tempo sau de expresie) între mai multe execuţii corecte nu afectează pentru el identitatea unei opere; pentru mine nici atît şi această chestiune este în afara discuţiei. Divergenţa apare atunci cînd e vorba de acceptarea sau de refuzul ideii conform căreia o operă muzicală poate să reunească mai multe partituri (ideale) distincte, sau, o operă literară mai multe texte distincte[83].
Nu subestimez desigur avantajele acestei atitudini caracteristice unui nominalism sau empirism riguros, care elimină conceptul, probabil ceţos pentru unii, de transcendenţă, şi entitatea aparent inutilă, pentru aceeaşi, a unei opere oricît de puţin distinctă de obiectele materiale (unice sau multiple) care o manifestă. Ea mi se pare totuşi, cu toată claritatea ei de principiu, incertă din punct de vedere logic şi practic de nesusţinut.
Incertă, pentru că trebuie să se dividă în trei opţiuni între care nu are nici un mijloc de a alege. Prima dintre ele constă în a pretinde că Chardin nu a produs decît o singură *Binecuvîntare* - prima, Flaubert o singură *Ispitire a sfîntului Anton* - prima etc, şi că celelalte alte versiuni nu sînt decît copii sau transcrieri al căror caracter auctorial şi variante de orice fel nu modifică statutul minor (neoperal). A doua, dimpotrivă, că prima *Binecuvîntare* (sau primele două etc.) sau prima *Ispitire* (sau primele două) nu sînt decît schiţe pregătitoare pentru stadiul definitiv, singurul demn de numele de operă. Conform celei de-a treia, Chardin sau Flaubert au produs astfel mai multe opere omonime dar
°3 Goodman uu-şi exprimă opinia, mi se pare, pentru cazul replicilor autografice, dar, pentru a fi coerent, ar trebui să se exprime de asemenea negativ asupra acestui punct.
Imanenţe plurale
233
distincte, după cum sînt de fapt[84] diversele *Sainte-Victoire* de Cezanne sau cele două *Educaţia sentimentală* de Flaubert. La această incertitudine se adaugă, se pare, o contradicţie o dată cu acceptarea, de către Goodman, a caracterului multiplu al operelor de gravură sau de sculptură turnată. Conform poziţiei nominaliste ar trebui de asemenea să considerăm, în acest caz, fiecare exemplar ca fiind o operă distinctă, fie modelul sau planşa drept singura operă autentică, ale cărei exemplare nu ar fi decît reproduceri derivate prin amprentă. Se ştie că Goodman nu imaginează nicidecum o astfel de descriere şi presupun că ceea ce îl determină este respectul (justificat) al tradiţiei care vede în exemplare „produsele ultime", şi deci operele propriu-zise, iar în modele sau planşe etape tranzitorii în procesul lor de producţie. Or, mi se pare că aceeaşi tradiţie cere să acceptăm pluralitatea de imanenţă a operelor cu versiuni, pentru care, la urma urmei (exceptînd operele cu tradiţie orală sau manuscrisă şi cu pluralitate colectivă), „istoria producţiei" beneficiază mai mult de garanţie auctorială decît aceea a operelor multiplicate prin amprentă prin grija eventual suspectă a unui practician. Tocmai divorţul de tradiţia din lumea artei face, după opinia mea, de nesusţinut poziţia nominalistă. Consensul cultural nu consideră *Binecuvîntarea, Ispitirea sfiitului Anton, Petruşka* şi chiar (astăzi) *Cmtecul lui Roland,* ca fiind fiecare un grup de opere omonime sau o serie cronologică de stadii dintre care unul singur (şi care anume?) ar fi o operă, ci drept opere cu mai multe versiuni: pentru a ne convinge e suficient să consultăm cataloage, monografii sau volume de opere complete. Şi o teorie a operelor care nu dă seama de anticipările obişnuite ale lumii artei este, în această măsură, nevalidă. Noţiunea de operă cu imanenţă plurală este desigur o fiinţare a raţiunii, o entitate bizară de care am prefera să ne lipsim în virtutea principiului *ne praeter necessitatem.* Dar tradiţia este şi ea un fapt, care, ca şi celelalte, impune obligativitate.
Faptul că asumi uzanţa nu te scuteşte totuşi de a te întreba asupra criteriilor sale, sau pur şi simplu asupra motivelor sale. în
°4 Dar în mod foarte diferit, fiindcă lucrările *Sainte-Victoire* au acelaşi „motiv", ceea ce nu se poate spune (sau doar în sens foarte larg) despre cele două variante ale *Educaţiei.*
234

cazul de faţă mi se pare că şi criteriile identităţii operale, adică motivele care incită uzanţa dominantă să raporteze la „aceeaşi operă" un anumit număr de obiecte neidentice între ele,[85] sînt de mai multe feluri dintre care nici unul nu ar fi suficient singur: între altele, identitatea tematică care uneşte diversele lucrări numite *Binecuvîntarea,* sau cele trei *Ispitirea,* sau *Război şi pace* în rusă şi în franceză, dar care lipseşte celor două *Educaţia sentimentală*[86]*;* identitatea de mod a cărei absenţă împiedică atribuirea unei unităţi operale romanului *Circiuma* şi dramei *Circiuma,* sau romanului *Speranţa* şi filmului *Speranţă* (mica diferenţă de titlu semnalează aici destul de bine diferenţa de mediu); sau în muzică identitatea de structură melodică, armonică şi ritmică ce supravieţuieşte unei transcrieri sau unei transpoziţii; identitatea genetică, ce uneşte cele două versiuni ale *Cidului* (acelaşi autor), dar nu şi *Cidul* lui Comeille cu *Mocedades de! Cid* de Guillen de Castro (autori distincţi), sau două *Binecuvîntarea* (autocopii), dar nu două *Muntele Sainte-Victoire* (reluare pe acelaşi motiv); sau în lipsă şi în condiţiile de mai sus, continuitatea de tradiţie orală-scripturală care uneşte, cum se presupune, diversele *Cîntecul lui Roland,* dar nu şi *Oedip-xA* de Voltaire cu cel al lui Comeille. Probabil că am uitat cîteva, dar nu are importanţă (aici): evident, aceste criterii n-au nimic absolut şi cu atît mai puţin (dacă putem spune) nimic absolut legitim[87], Ele sînt eminamente graduale şi elastice (unde se opreşte identitatea tematică? dacă a treia *Ispitire* este „mai puţin dramatică" decît celelalte două,

[85] Replicile autografice nu au astfel nici identitate specifică, deoarece prezintă diferenţe vizibile, nici identitate numerică, deoarece fiecare tablou sau sculptură este un obiect fizic distinct; versiunile alografice. obiecte ideale, nu au, reamintesc, identitate numerică - sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, identitatea lor numerică este definită exhaustiv prin identitatea lor specifică *{sameness ofspelling),* diferită pentru fiecare în parte.

[86] Această negare implică evident că dăm im sens tare „identităţii tematice": mai tare în orice caz decît (vaga) înrudire tematică pe care o putem bineînţeles găsi, între cele două *Educaţii,* dar la fel de bine sau de rău, între ele două şi *Doamna Bovary,* şi din vag în mai vag. între orice X şi orice Y. Ar trebui un studiu critic amplu pentru a justifica acest gen de graniţă, pe care tradiţia îl fixează „estimativ", ceea ce nu înseamnă la întîmplare.

°' Dar „a te întreba" asupra unor criterii nu te obligă să le justifici: uzanţa se legitimează ea însăşi prin faptul că este uzanţă. Nu putem decît să încercăm să reconstituim aceste motive.

aparţine ea totuşi aceluiaşi mod? pe unde trece graniţa între ultima versiune şi primul hipertext, între *Roland* veneţian *şi Roland îndrăgostit* de Boiardo?), şi foarte evolutive şi fluctuante: am văzut cît de mult contribuia schimbarea de paradigmă estetică la *toleranţa operală* a publicului, vreau să indic prin aceasta capacitatea unei generaţii de a primi drept versiune a unei opere ceea ce generaţia precedentă ar fi considerat poate drept simplu document genetic, chiar de aruncat la gunoi; dar şi invers, o circumstanţă, precum diminuarea practicii amatorilor şi obişnuinţa execuţiilor profesioniste devenite accesibile prin intermediul discului şi radioului, ne face mai puţin indulgenţi faţă de anumite transpoziţii sau transcrieri făcute cu comoditate (improvizaţie de Schubert în sol natural, uvertura la *Tannhăuser* pentru pian la patru mîini), după cum progresele reproducerii fotografice ne fac mai severi faţă de copiile manuale.

Dacă frontiera aceasta este vagă şi instabilă ea se datorează probabil faptului că o altă graniţă, mai clară şi mai sigură, a fost depăşită deja trecînd de la opera cu imanenţă unică *(Gioconda, Principesa de Cleves, Jupiter)* sau multiplă *{Melancolia, Gînditorul)* la opera cu imanenţă plurală. Această frontieră, de ordin logic, este cea care separă individul de *clasă* - şi, cum se spune mai des referitor la opera de artă, de „gen". Opera cu imanenţă unică, am văzut deja, se identifică exhaustiv şi exclusiv cu individul fizic sau ideal. Opera (autografică) multiplă este de fapt o operă unică pentru care lumea artei acceptă drept autentică multiplicarea prin amprentă în număr limitat. Opera alografică, reamintesc, nu este multiplă decît la nivelul manifestărilor sale, nu şi al imanenţei. în schimb, opera cu imanenţă plurală se identifică cu un grup sau o serie de indivizi vizibil distincţi, al căror ansamblu formează evident o clasă. Identitatea sa este, aşadar, cea a unei clase şi constituie ceea ce putem numi, în opoziţie cu identitatea numerică a unui individ fizic şi cu identitatea specifică a unui individ ideal, o *identitate generică* - şi, cum[88] identitatea numerică a unui obiect fizic transcende, vom vedea, pluralitatea identităţilor sale specifice succesive, identitatea generică a unei clase transcende pluralitatea identităţilor specifice ale membrilor săi. O operă

[88] Dar acest „cum" este foarte aproximativ, fiindcă nu este vorba de aceeaşi formă de transcendenţă.

precum *Gioconda* sau simfonia *Jupiter,* fiind identică cu un obiect de imanenţă unic, este un individ. *Binecuvîntarea* sau *Cîntecul lui Roland,* fiind identică cu un grup de obiecte de imanenţă (tablouri sau texte) individuale, este o clasă, pentru care fiecare din obiectele sale de imanenţă este un membru, sau, pentru a accepta aici un termen pe care noi refuzam să-l aplicăm exemplarelor de manifestare, un *exemplu.* Un exemplar, după cum am văzut, nu este un „exemplu" al tipului său, pentru că nu putem să exemplificăm decît o clasă şi pentru că un tip nu este o clasă; în schimb, un obiect de imanenţă al unei opere plurale este un exemplu - dar e mai potrivit să spunem un *membru* - al clasei de obiecte care constituie această operă. Un exemplar *(token)* din *Mănăstirea din Parma* nu este „o *Mănăstire din Parma "* decît în sens figurat, prin elipsă sau metonimie, dar un *text* (tip) din *Cîntecul lui Roland,* precum cel al manuscrisului din Oxford (nu manuscrisul însuşi), este „un *Cîntecul lui Roland"* în sens literal: este un membru al clasei de texte care constituie *Cîntecul lui Roland,* operă plurală ce constă în ansamblul textelor sale, *diferenţele fiind incluse* (nu vom spune niciodată, sau doar din zăpăceală, că *Mănăstirea din Parma* constă în ansamblul exemplarelor sale, diferenţele fiind incluse).
Binecuvîntarea de la Ermitaj este literalmente o *Binecuvîntare,* cele de la Luvru sînt altele două. Nici *Cîntecul lui Roland* nici *Binecuvîntarea* nu pot fi calificate drept indivizi, sau drept entităţi ultime din punct de vedere logic, cum s-a făcut cu *Gioconda* sau cu *Mănăstirea din Parma;* şi ceea ce nu este un individ nu poate fi decît o clasă. Am amendat mai sus termenul de *megatip,* propus de Stevenson, cu cel de *arhitip,* care nu se aplică evident decît operelor (alografice prin definiţie) ale căror diverse obiecte de imanenţă sînt tipuri. Ca să fiu mai explicit: *Cîntecul lui Roland* sau *Ispitirea sfintuhd Anton,* opere avînd mai multe texte, sînt (inevitabil) *arhitexte.*
Folosirea (aici legitimă) a acestui termen, pe care îl aplicam altădată, mai degrabă nepotrivit[89], unor categorii arhioperale

^9 Această întrebuinţare (Genette 1979), evident inspirată de valorizarea în acea perioadă a noţiunii de text în locul celei de operă, era nelalocul ei pentru că eu vizam de fapt genurile (între altele) ca arhiopere, anumite opere, cum nu-mi dădeam încă seama, fiind arhitexte. în sensul propriu. Dar, din fericire, nu era deloc eronat, de vreme ce o arhioperă este *afortiori* un arhitext.

precum „genurile" literare în sens curent, relevă că modul (onto)logic de existenţă a operelor plurale este analog cu cel al genurilor. Genurile, în literatură şi în toate artele, sînt clase de opere printre altele[90] care reunesc din comoditate opere dintre care unele grupează ele însele obiecte de imanenţă. Diferenţa între aceste două feluri de grupări este aceea conform căreia criteriile de grupare operale sînt mai exigente (deşi fluctuante) decît criteriile de grupare generice. Examinînd atent lucrurile, a operă cu imanenţă plurală este un subgen (o specie) într-o ierarhie logică ce merge, de exemplu, ie la un individ (textul M *Roland* de la Oxford) la o specie *{Cîntecul lui Roland),* la un gen istoric, cîntecul de gestă, la un gen „teoretic" (Todorov) sau „analogic" (Schaeffer), epopeea, la un gen mai vast: poem sau povestire, operă literară, operă de artă, artefact, obiect din această lume sau de altundeva. Este limpede că, în această ierarhie în unde concentrice, singura graniţă definită logic este între individ şi prima clasă care-l include. Tot ce urmează este o pantă alunecoasă, unde singurele repere sînt ale tradiţiei[91].
Pe scurt, o operă cu imanenţă plurală este, din punct de vedere logic, un gen pe care tradiţia, dintr-un motiv sau altul pe care doar ea îl stabileşte, a hotărît să o considere o operă. Nelson Goodman, a cărui ontologie aparţine, după toate aparenţele, unui nominalism temperat prin dezinvoltura sa, susţine bucuros[92] că el nu vrea să cunoască decît indivizi, dar că îşi rezervă dreptul de a considera orice (adică, obligatoriu şi clasele) drept un individ. Uzanţa este aici, în acest sens, *very goodmaniană,* de vreme ce o operă este în acest caz o clasă pe care el o tratează drept individ.
Această particularitate logică poate să explice în trecere un paradox al „ontologiei" operelor, pe care Goodman îl semnalează,

[90] Printre altele; dar clasa poemelor, care încep cu un A, sau a compoziţiilor muzicale, care au un la diez de la prima măsură, sau cea a tablourilor care măsoară 1,25 x 2,60 m, la fel de relevantă ca oricare alta (totul este relevant, dar depinde pentru ce), nu este considerată în mod obişnuit drept un gen deoarece criteriul său nu este socotit dintre cele, oricît de eterogene şi obişnuite ar fi ele. care definesc senurile.

[yl] Nu putem spune acelaşi lucru despre clasificările naturaliste, ale căror criterii sînt obiective (biologice).

[92] De exemplu, 1984, p. 52.

mai degrabă eliptic, doar în două sau trei rînduri[93]. Este vorba de existenţa unor opere care nu ţin nici de regimul autografie, nici de cel alografic, pentru că „identitatea lor de operă" nu este stabilită: de

exemplu (dar Goodman nu semnalează altele), opere muzicale prescrise „într-un sistem non-notaţional" care nu este suficient pentru a defini „identitatea.lor tranzitivă". Identitatea tranzitivă este evident identitatea sintactică pe care o au toate exemplarele corecte ale unui text sau ale unei partituri, iar o partitură non-notaţională este prea imprecisă pentru a o defini. Este vorba, aşadar, de opere care ar aparţine regimului alografic dacă ele ar fi prescrise destul de precis şi, care, în stadiul în care sînt, nu-i aparţin - şi nici celui autografic, de vreme ce identificarea lor nu depinde de „istoria lor de producţie" precum cea a unuHablou sau a unei sculpturi.

Jean-Marie Schaeffer[94] apropie pe bună dreptate acest caz -pentru moment excepţional - de cel al operelor literare cu imanenţă jplurală, precum *Cîntecul lui Roîand,* a cărui unitate operală este tematică, definită printr-o comunitate de „canava narativă" (aş adăuga: „sau dramatică", ca în versiunile *Capului ele aur,* dar este suficient fără'îndoială să luăm „narativ" într-un sens larg). Cazul operelor muzicale este, *mutatis mutandis,* analog: unitatea operală a operelor de transpoziţie, de exemplu, este definită mai degrabă de o canava *structurală* comună, a cărei notaţie standard este prea precisă pentru a da seama de ea, din moment ce specifică obligatoriu înălţimea; va trebui aşadar, pentru a nota această structură, să recurgem la un sistem mai larg, pe care Goodman l-ar califica drept „non-notaţional". Dar „insuficienţa identificării" despre care vorbea el priveşte şi, în regim autografic, operele picturale avînd replici, a căror identitate este definită de asemenea de o „canava" tematică şi/sau formală comună.

Vedem aşadar că statutul aparent foarte marginal al operelor muzicale cu partitură „non-notaţională" nu este decît

[9^] 1972. p. 83, paragraf reluat în traducerea franceză din 1968, p. 156 şi ilustrată *ibidem,* p. 227, de o diagramă împrumutată de John Cage; o altă versiune se găseşte în 1984, p. 139.

[94] Schaeffer 1992.

un caz particular al categoriei, foarte răspîndite de fapt, a operelor a căror imanenţă este pluraîă şi a căror identitate, din cauza aceasta, nu poate fi decît generică. Aceste opere nu sînt *în acest sens* nici autografice nici alografice, pentru că doar un individ poate fi autografic, atunci cînd este un obiect sau un eveniment fizic, sau alografic, cînd este un „tip" sau un individ ideal. Aceasta pentru că distincţia autografic/alografic opune, nu regimuri de operalitate, ci regimuri de imanenţă - exceptînd cazul cînd o operă, precum *Vedere din Delft* sau *Principesa de Cleves* se identifică în mod absolut cu un singur obiect de imanenţă. în toate celelalte cazuri, identitatea operei transcende pe cea a obiectelor sale de imanenţă, ea este generică, în sens larg, adică nu numai ideală dar şi abstractă. Se înţelege că un filosof nominalist precum Goodman consideră drept fantomatică o astfel de identitate şi preferă să spună că o asemenea operă pur şi simplu nu este identificată, de vreme ce nu există pentru el altă identitate decît cea individuală. Aşadar, după părerea lui, o asemenea operă nu *există* - ceea ce înseamnă bineînţeles că statutul de operă nu poate fi acordat decît fiecăreia dintre replicile, versiunile sau stadiile sale: fiecăruia dintre obiectele sale de imanenţă. Dacă dimpotrivă, şi conform uzanţei (actualmente dominantă), considerăm drept *o* operă un asemenea ansamblu de obiecte, se înţelege de la sine că identitatea sa este generică - şi deci *deschisă:* dacă s-ar descoperi mîine (această ipoteză nu are nimic fantastic) un nou text din *Cîntecul lui Roland,* această descoperire nu ar schimba nimic din statutul lui *Roland* considerat drept clasă - doar numărul membrilor ei şi lista de proprietăţi; în schimb, dacă s-ar descoperi un nou text (autentic) al *Principesei de Cleves* (în care, de exemplu, principesa după moartea soţului ei, s-ar căsători cu domnul de Nemours) acest nou individ nu ar putea „intra" în cel vechi; ar trebui pentru a-l primi să atribuim *Principesei de Cleves* un nou statut (onto)logic: nu de operă individuală, ci de operă generică, adică plurală.

Acest tip de transcendenţă, prin pluralitate de imanenţă, are aşadar, în cele din urmă, o definiţie foarte simplă - de o simplitate aproape dezamăgitoare: opera cu imanenţă plurală este transcendentă în sensul că ea nu imanează acolo unde am putea

crede, cam aşa cum (şi nu degeaba[95]) opera „conceptuală" nu imanează în obiectul care o manifestă. Ea nu „constă" în fiecare dintre obiectele sale de imanenţă, ci în totalitatea lor - o totalitate pentru care doar tradiţia fixează, sau mai degrabă *modulează,* definiţia.

" Opera (considerată) conceptuală este într-adevăr, după cum arată şi numele ei. definită printr-un concept, şi plurală - de fapt *(ready-made-wile* lui Duchamp în mai multe exemplare) sau cel puţin de drept: o operă definită prin ,.a expune un suport

pentru sticle" este susceptibilă de un număr infinit de execuţii, nu neapărat identice; să schimbi modelul nu schimbă cu nimic „gestul". Singura limită se află în uzura funcţională („estetică") a procedeului.

12

MANIFESTĂRI PARŢIALE

Al doilea mod de transcendenţă provine dintr-o relaţie aproape inversă care vede opera debordînd sau excedînd imanenţa. Acest mod caracterizează toate situaţiile în care, unul, cîţiva sau chiar toţi receptorii au de-a face, cu bună ştiinţă sau nu, cu o manifestare incompletă şi întrucîtva defectivă a unei opere ale cărei anumite părţi sau aspecte nu-i aduc momentan sau definitiv nici un prejudiciu. Această deficienţă poate lua două forme, în principiu foarte distincte: manifestarea lacunară *(Venus din Milo* fără braţe) şi manifestarea indirectă *(Gioconda* ca reproducere). Voi preciza mai tîrziu prin ce anume sînt parţiale manifestările indirecte, ceea ce nu este de altfel un mare mister; dar trebuie să observăm de pe acum că termenul de *manifestare* desemnează aici o instanţă oarecum intermediară între imanenţă şi receptare. *Distinctă de receptare:* într-adevăr, receptarea unei opere este, în fiecare ocurenţă, întotdeauna parţială, fiindcă nici o contemplare, nici o lectură, nici o audiţie nu este suficient de îndelungată sau atentă pentru a epuiza proprietăţile acestei opere. Acest fapt, în multe privinţe definitoriu, sau cum spune Goodman, simptomatic pentru relaţia estetică în general, nu ar putea caracteriza o situaţie specifică precum cea pe care o evoc aici. în această situaţie caracterul parţial al receptării nu ţine de o insuficienţă subiectivă a atenţiei, ci de faptul obiectiv că o parte sau un aspect al obiectului de imanenţă devine imperceptibil, prin absenţă sau ocultare. *Distinctă de imanenţă* prin aceea că noţiunea însăşi de incompletudi-ne de manifestare implică faptul că obiectul de imanenţă comportă, a comportat sau ar fi trebuit să comporte alte aspecte decît cele care se oferă *hic et nune* percepţiei[1]: *Venus din Milo* a avut braţe,

[1] Această situaţie ne autorizează să vorbim de o manifestare distinctă a imanenţei, chiar pentru operele autografice în care, în principiu şi prin definiţie, aceste două instanţe nu sînt decît una. Noţiunea de manifestare mi se pare aici foarte aproape de ceea ce Goodman (1984 şi 1992) numeşte *implementaţion* sau *activation.*

pe care nimeni astăzi nu le poate vedea; *Simfonia neterminată* trebuia să aibă trei părţi; *Bătălia de la San Romano,* al cărei panou îl contemplu la Luvru, are încă altele două, pe care va trebui să merg să le văd la Londra şi la Florenţa; pagina care lipseşte în exemplarul meu din *Mănăstirea din Parma* nu lipseşte din textul (ideal) al acestei opere şi, fără îndoială, nici celorlalte exemplare de manifestare ale sale etc. în toate aceste cazuri, am de-a face cu o manifestare incompletă a unui obiect de imanenţă care poate fi (deveni) el însuşi incomplet *{Venus),* sau, debordînd într-un fel sau altul această manifestare *(San Romano, Mănăstirea),* să nu fie incomplet decît pentru mine şi cei care împărtăşesc accesul meu momentan lacunar la acest obiect.

Manifestări lacunare

Cazurile (nenumărate) de manifestare lacunară se datorează mai multor cauze, dintre care principalele îmi par a fi imanenţa plurală, pierderea sau distrugerea parţială, şi dispersarea. Operele cu imanenţă plurală sînt, ca să spunem aşa, toate (dar în mod inegal) destinate unei manifestări disociate şi, deci, în fiecare caz, incompletă: se consideră că fiecare cumpărător al unei versiuni a *Binecuvîntârii,* fiecare cititor al unei versiuni din *Obermanfn),* fiecare auditor al unei versiuni a *Petiiişkăi* se mulţumeşte, cel puţin de data aceasta, cu un singur obiect de imanenţă, sau chiar că ignoră existenţa celorlalte, pe care în anumite cazuri, am văzut, autorul ar vrea să le poată suprima. Faptul că apreciem integralele ce comportă variante ne face să judecăm astăzi drept incomplete aceste receptări disociate, şi să organizăm expoziţii comparative ale replicilor, sau să publicăm ediţii care reunesc toate versiunile unei aceleiaşi opere, făcînd astfel ca orice altă formă de manifestare să sufere de insuficienţă. Incompletitudinile prin neterminare nu sînt astfel, evident, decît raportate la un proiect operai mai vast, sau mai exigent, care nu este întotdeauna atestat. Nimic, în afara ştampilei auctoriale

a unei semnături în josul unui tablou sau a unui bun de tipar, nu garantează terminarea unei opere, noţiune pe care Borges, după Valery, o atribuia oboselii sau superstiţiei, şi pentru care noi am întîlnit deja cîteva cazuri de dezminţire mai mult sau mai puţin tardivă: o operă momentan „terminată" poate fi remaniată mai tîrziu, şi invers, o operă considerată neterminată de către autorul său, precum *Domnişoarele din Avignon,* poate fi adoptată în acest stadiu de către lumea artei, care apoi ar considera drept sacrilegiu orice intervenţie ulterioară. Terminarea nu este o proprietate intrinsecă şi perceptibilă,

şi *a contraria* neterminarea nu este întotdeauna detectabilă fără referire la mărturii exterioare, fie ele şi auctoriale: calificăm drept „neterminată" *Simfonia a opta* de Schubert pentru că ştim că autorul proiecta o a treia parte, dar nu şi sonatele a nouăsprezecea, a douăzecea, douăzeci şi patra, douăzeci şi şaptea şi a treizeci şi doua de Beethoven, care se lipsesc foarte bine de aceasta[2]. Eventualele indicii interne care să sugereze neterminarea sînt aşadar eminamente relative, în funcţie de dependenţa de normele generice pe care unele opere sînt obligate să le respecte şi de caracterul standard, variabil sau contra-standard[3] al trăsăturii de referinţă. O frază incompletă gramatical (precum „Ieri am întîlnit") este desigur (exceptînd *reticenţa* sau *aposiopeza,* figură semnalată ca atare, în general prin puncte de suspensie: *„Quos ego...")* un indiciu al neterminării în cazul unui regim clasic sau standard, dar poate fi o clauzulă deliberată într-un regim de „avangardă" care admite sau favorizează acest tip de transgresiune[4]. In muzica clasică, o partitură care nu ajunge la un acord perfect al tonicei poate fi considerată neterminată, exceptînd făcutul cu ochiul â la Haydn; în jazz, fraza deschisă

- Pentru a treizeci şi doua (op. 111) Beethoven a introdus un fel de îndoială răspunzînd dezinvolt celor care-l întrebau despre absenţa părţii a treia: „Nu am avut timp!"

[3]VeziWaltonl970.

[4] Nuvela lui Richard Matheson „Escamotarea" (1953, trad. fr. *in Lumile macabre ale* ***lui*** *Richard Matheson,* Casterman, 1974), din motive care ţin doar de subiectul nuvelei, se termină astfel, lăsîndu-ne în suspensie; cu ocazia primei ei publicări în franceză, în revista „Fiction", 1956, un tipograf mai mult zelos decît avizat, s-a grăbit să completeze fraza finală care era şi trebuie să rămînă: „Tocmai beau o ceaşcă de cafea".

(de exemplu, pe sensibilă) este aproape obligatorie de o jumătate de secol încoace, şi să termini pe tonică trece mai degrabă drept *coniy* (de modă veche). Un poem avînd toate trăsătuiile sonetului mai puţin al paisprezecelea vers este cu siguranţă un sonet neterminat - exceptînd decizia „contra-standard" afişată de către autor. Şantierul dezordonat şi cam destrămat al lui *Lucien Leuwen* (două prime părţi aproape redactate, o a treia în ciorne de tot felul, un scenariu al deznodămîntului) atestă din plin neterminarea acestei opere, ca şi cea a lui *Lamiel,* dar întreruperea brutală a *Vieţii lui Henry Brulard* este mai enigmatică: ultima frază („Se strică două sentimente atît de duioase dacă le povestim în amănunt.") formează o clauzulă mai mult decît acceptabilă şi doar două documente exterioare textului atestă că Stendhal avusese intenţia, înainte de a-l abandona, de a duce mai departe această povestire autobiografică. Cît despre *Mănăstire,* care a fost publicată în timpul vieţii autorului, ar trebui desigur să o considerăm ca fiind terminată[5], dar noi ştim de altfel, sau credem că ştim, că urgenţa editorială a „bruscat" concluzia, fapt căruia îi datorăm probabil caracterul său eliptic.

Operele (devenite) incomplete prin mutilare sau dispersare ridică o altă chestiune de principiu, foarte delicată, care este cea a *apartenenţei,* sau relaţia „pârtilor" cu „întregul". Să nu avem decît un ciob dintr-un ipotetic vas grecesc nu reprezintă acelaşi grad şi desigur nici acelaşi tip de incompletudine precum acela de a nu avea decît şapte din cele o sută douăzeci şi trei de tragedii de Sofocle, sau doar lectura lui *Moş Goriot* din toată *Comedia umană,* sau doar a *Reculegerii* din *Florile Răului,* Aceste situaţii de incompletudine sînt la fel de diverse ca şi tipurile de integrare la care ele aspiră[6] şi se ştie bine, de exemplu, că modul de integrare al

[5] Publicarea antumă este în această situaţie un indiciu, dar nu putem face din el un criteriu absolut: multe opere din sec. al XVIII-lea apăreau în livrări parţiale şi în aşteptarea unei concluzii care nu venea întotdeauna: a se vedea între altele *Viaţa Marianei,* abandonată în 1741 după publicarea părţii a unsprezecea. ***Quijoîe*** a aşteptat zece ani partea a doua. provocată considerabil de (şi deci datorată) apocriful lui Avellaneda.

6 Vezi Schloszer 1947 pentru distincţia sa între „ansambluri" şi „sisteme" şi Shusterman 1984. cap. 4, „The Identity of the Work of Art".

Comediei umane nu este cel al lui *Rougon-Macquart,* care nu este cel al *Căutării timpului pierdut.* Pentru a desemna cîteva paliere în această gradaţie infinită, putem desigur, într-o manieră pe care eu o sper nu doar pur verbală, să distingem patru mari tipuri.

O „parte" poate fi considerată ca *fragment al unui individ* artistic nedivizibil, a cărei unitate este concepută ca o relaţie organică de coeziune: astfel braţele lui *Venus din Milo* sau versurile absente din *Arbitrajul* de Menandru, şi reciproc, părţile salvate din aceste două opere, sau pagina smulsă (şi reciproc paginile conservate) din exemplarul meu din *Mănăstirea* (la urma urmei, cele cinci sute treizeci de versuri salvate din *Arbitrajul* sînt versurile conservate din unicul *exemplar* regăsit al acestei comedii). Cazuri de acest fel sînt singurele în care efectul de incompletudine este aproape inevitabil - cu riscul bineînţeles de a valorifica mai tîrziu această stare lacunară căreia atîtea fragmente îi datorează o parte a prestigiului lor, chiar a o adopta ca pe un nou standard şi a produce opere intenţionat

„mutilate" precum aceste busturi romane, clasice sau moderne, cărora noi nu le mai percepem măcar „lipsa" braţelor, sau aceste ruine simulate care constituie unul din ornamentele parcurilor noastre.
O parte poate fi considerată ca un *element într-un grup* a cărui unitate ţine de o relaţie intenţională de asamblare a unor elemente autonome: parte de sonată sau de simfonie, poem într-o culegere, roman într-un ciclu, panou într-un poliptic. Aici, am spus-o, gradele de integrare sînt foarte variabile, dar părţile autonome sînt foarte susceptibile de o receptare separată şi cînd uzanţa prescrie o relaţie de complementaritate, nu specifică şi care anume. După un *allegro* de simfonie, ne aşteptăm la o parte lentă, dar fără a şti mai mult, şi cînd o relaţie tematică sau structurală apare, ca între prima şi a treia parte a *Simfoniei a cincea* (uuu-) sau între cele cinci părti („ideea fixă") ale *Simfoniei fantastice,* acest supliment „ciclic" de relaţie nu este nici indispensabil, nici previzibil. Majoritatea operelor autografice dispersate[7] constituiau, înainte de dispersare, ansambluri de acest tip, precum

' O operă alografică nu poate fi astfel, chiar dacă textul său nu ne-a parveta decît prin intermediul mai imiltor manuscrise lacunare, complementare şi dispersate în diverse moduri, între mai multe fonduri.

ciclul franciscan de Murillo pentru mănăstirea San Francisco din Sevilla, sau ciclul Caritătii pentru spitalul Caridad, sau „pandantele" de Chardin[8]. Unele dintre aceste ansambluri nu prezintă de altfel nici o unitate tematică perceptibilă: Luvrul se bucură pe bună dreptate de faptul de a fi reunit recent două opere de Fragonard multă vreme separate, dintre care una este pioasa *Adoraţie a Magilor* şi cealaltă libertinul *Zăvor;* amatorul care a comandat acest pandant avea un simţ al simetriei extrem de pervers[9]. Am spus „majoritatea", dar anumite dispersii atentează mai mult la o relaţie mai strînsă: nu putem decît să suferim (exceptînd necunoaşterea faptului) că nu vedem împreună cele trei panouri din *Bătălia de la San Romano.*

Un al treilea tip de integrare, încă şi mai largă, pur factuală şi nu întotdeauna intenţională, concepe părţile ca fiind *membre ale unei aceleiaşi specii* (sau *familii):* relaţie de „înrudire" care ţine de o identitate de surse: operele aceluiaşi autor, sau mai slab ale aceluiaşi grup sau aceleiaşi epoci. Dintr-un asemenea fel de ansamblu lipsesc cele vreo sută şaisprezece tragedii de Sofocle pierdute (dar tragediile lipsă din trilogiile lui Eschil aparţineau unor ansambluri mai integrate[10]) şi nu ne îndoim că aprecierea noastră asupra acestui autor ar fi foarte diferită dacă nu am avea despre opera sa o cunoaştere atît de antologică (în sensul propriu, pentru că tragediile care ne-au parvenit îşi datorează conservarea unor alegeri tardive, poate cu funcţie didactică). Dar este la fel de adevărat că să nu fi citit decît unul sau două romane de Balzac şi nimic altceva din *Comedia umană,* sau doar aceasta şi nimic altceva din literatura romanescă a secolului al XlX-lea etc. ar constitui alte cazuri de receptare lacunară şi, chiar prin aceasta, deformată. Un amator care nu ar cunoaşte din tablourile impresioniste decît pe cele de Monet, sau dintre cele

^ Din *Atributele Artelor, Muzicii şi Ştiinţelor,* a treia s-a „pierdut" de fapt, dar, chiar dacă s-ar găsi într-o colecţie particulară, ansamblul ar fi considerat dispersat (primele două sînt la Luvru).

9 Dar Arasse 1992, p. 252, propune o ingenioasă interpretare unificatoare.

Imploratoarele şi *Prometeu înlănţuit* sînt începuturile trilogiei *Cei şapte împotriva Tebei* o concluzie. Sofocle nu a scris niciodată, din cîte se pare, o trilogie: *Antigona, Oedip rege* şi *Oedip la Colona* nu au format niciodată un asemenea ansamblu, şi nici la Euripide, *Andromaca, Hecuba* şi *Troienele.*

cubiste decît pe cele de Picasso, ar risca, de exemplu, cel puţin să atribuie unor factori individuali ceea ce ţine de o întreprindere şi de o istorie colectivă - şi, la drept vorbind, în aceste două cazuri, în mod intenţionat astfel.

Ultimul tip de integrare nu mai este la propriu vorbind factual, ci doar atenţionai şi/sau intenţional: faptul de a concepe o operă ca *membru al unei clase* - şi mai ales al acestui fel de clase mai mult sau mai puţin puternic instituţionalizate pe care lumea artei (a tuturor artelor) le numeşte genuri. Faptul apartenenţei, aici de natură şi de intensitate extrem de inegale[11], nu determină desigur nici un sentiment de incompletudine: ansamblurile generice au o unitate esenţial conceptuală şi, exceptînd fetişismul colecţiei, nimeni nu suferă, la lectura unui sonet sau la vederea unei naturi moarte, că nu poate convoca imediat toate sonetele sau toate naturile moarte ale Creaţiei. în schimb, faptul de a fi conştient şi de a recunoaşte trăsăturile generice face parte (mai mult sau mai puţin) integrantă din receptarea unei opere. Diferenţele generice pot fi la fel de pertinente ca şi diferenţele între arte, pentru care ele sînt în mod evident sub-specificaţii, şi nu este întotdeauna uşor (nici interesant) să ştim dacă se trece de la un gen la altul sau de la o artă la alta: dacă nu receptăm un tablou ca pe o carte, nici o

carte ca pe o bucată muzicală, nici nu privim o *Fecioară cu pruncul* ca pe un peisaj, nici nu ascultăm jazz ca pe muzică clasică şi considerăm frecvent, şi nu fără unele motive, poezia şi proza ca fiind două „arte" distincte mai degrabă decît două „genuri" literare. Conştiinţa generică (oricare i-ar fi conţinutul şi intensitatea) poate fi considerată ca lipsită de relevanţă pe planul pur estetic (un tablou, un poem sau o sonată pot procura „acelaşi" fel de plăcere, definit cum se ştie de către Kant în termeni care transcend frontierele artei, şi chiar sfera artelor în general), dar este mai greu să ne lipsim de ea pe planul aprecierii cu adevărat artistice. Estetic, contemplarea *Afroditei din Cnida* fără braţe şi cap îşi este poate sieşi suficientă. Din punct de vedere artistic, poate nu este indiferent să ştim că ea este mutilată, că datează din secolul al V-lea şi nu al III-lea, că este de

[11] Vezi Schaeffer 1989.

Praxiteles şi nu de Fidias, că o reprezintă pe Afrodita şi nu pe Artemis, dacă este originalul sau o copie, şi fără îndoială, pentru început, următoarele: că este o statuie şi ce este o statuie.

Aceste consideraţii mai degrabă triviale, şi distincţia pe care ele o implică între estetic şi artistic, sînt de un ordin tipic funcţional şi nu trebuie să înaintez mai mult pe acest teren. Voi observa numai că, într-un anume fel, aşa cum orice receptare a unei opere este întotdeauna „incompletă" faţă de caracterul inepuizabil al trăsăturilor sale estetice, tot aşa orice manifestare este întotdeauna lacunară faţă de caracterul inepuizabil al apartenenţei sale artistice. Faptul incompletudinii este aşadar inerent oricărei relaţii cu opera de artă singulară, care nu încetează, din aproape în aproape şi cu denumirile cele mai diverse, să evoce totalitatea virtuală a lumii artei, aşa cum Valery spune undeva că un sunet evocă în sine totalitatea universului muzical[12]. Această evocare neîncetată, acest apel implicit al fiecărei opere către toate celelalte, merită destul, cred, termenul de *transcendenţă.*

Manifestări indirecte

Numesc manifestare indirectă[13] tot ceea ce ne poate oferi o cunoaştere mai mult sau mai puţin precisă despre o operă, în absenţa ei definitivă sau momentană. Pentru toţi absenţa definitivă este cea a operelor distruse, din momentul distrugerii lor: nimeni nu va mai vedea vreodată pe *Atena Parthenos* sau Colosul din Rhodos. Absenţa unei opere dispărute nu este obligatoriu definitivă: se poate să se găsească într-o zi, în fundul unui puţ acoperit cu nisip, originalul *Afroditei din Cnida* sau o anumită tragedie pierdută a lui Sofocle; dar înţeleg mai ales prin momentană absenţa (relativă) din pricina distanţei, de exemplu,

[12] Valery 1939, p. 1327.

[13] Noţiune admisă de Goodman 1992.

absenţa *Vederii din Delft* în momentul şi în locul în care scriu această frază - din care am, în schimb, sub ochi o reproducere fotografică „bună", în culori: manifestare indirectă, fără îndoială mai precisă (mai completă) decît o fotografie alb-negru şi desigur *afortiori* decît o descriere verbală. Dar acest „desigur" este de fapt mai degrabă (cum se întîmplă adesea) dubitativ, fiindcă aceste grade sînt reversibile: o descriere bună poate fi mai exactă decît o copie proastă. Şi, în orice caz, pot pune capăt acestei „absenţe", facînd o călătorie la Haga, care îmi va permite să substitui manifestării indirecte o manifestare directă *in praesentia* care este evident manifestarea prin excelenţă. Dar „manifestare prin excelenţă" nu înseamnă (nu antrenează) obligatoriu *receptare optimă:* examinarea atentă a unei reproduceri poate foarte bine să mă înveţe mai multe despre un tablou decît frecventarea lui discretă şi stingherită de aglomeraţia unei expoziţii sau, pur şi simplu, inhibată de o emoţie prea intensă, ca a lui Marcel văzînd-o pe Berma. La urma urmei, de vreme ce traducerile (revin la aceasta) sînt şi ele manifestări indirecte, am pentru *Război şi Pace* o mai bună receptare prin intermediul lui Boris de Schloezer decît prin contemplarea stupidă a textului său original - spunem pentru moment acest lucru cu singurul scop de a îndepărta ideea prea puristă potrivit căreia această situaţie nu are „nimic în comun" cu relaţia artistică.

Cum s-a înţeles deja, cîmpul de manifestări indirecte este aproape fără limite, de vreme ce se întinde pînă la cele mai vagi cunoştinţe aflate din auzite, precum aceea a liceanului care, întrebat dacă a citit *Doamna Bovary,* răspunde: „Nu personal", sau şi mai şi: „Am un prieten care a văzut filmul". Nu vom explora subiectul chiar pînă aici, deşi acest puţin este mai bine sau mai rău şi, în orice caz, altceva decît nimic. Dar trebuie să distingem, mai întîi, între cele două regimuri, fiindcă modurile de manifestare indirectă nu sînt cu totul identice.

Regimul autografic cunoaşte în esenţă patru moduri, care sînt: copia manuală (după „semnal"); reproducerea prin amprentă (dintre care „înregistrările") ; documentele, dacă reunim sub acest termen toate reprezentările care nu năzuiesc să fie

percepute ca fiind absolut echivalente: gravurile după tablouri, fotografii de sculptură şi de arhitectură, descrieri verbale[14]; la acestea trebuie să adăugăm, desigur cu titlul de manifestare indirectă involuntară, prin efect derivat, faptul că replicile pot funcţiona ca manifestări indirecte unele pentru altele: *Binecu-vînîarea* de la Luvru, însoţită de cîteva precizări verbale, poate să-mi dea o idee despre cea de la Ermitaj. Aceste manifestări, constituind faimosul Muzeu imaginar, apreciabil sporesc în general originalele în funcţiile pe care le vom lua în consideraţie mai departe, dar nu trebuie să uităm numărul considerabil de opere astăzi pierdute pe care nu le cunoaştem decît în acest fel: copii romane ale sculpturilor greceşti, tablouri „pierdute dar gravate" precum *Hristos mort dus în mormînt* de Vouet, sau fotografiate înaintea distrugerii precum primul *Sfîntul Matei şi îngerul* de Caravaggio, deja menţionat, descrierile verbale ale celor „Şapte Minuni" ale lumii antice. Unii dintre aceşti termeni sînt totodată indirecţi şi lacunari, precum *Afrodita din Cnida,* de la Luvra, copie mutilată[15]. Ceea ce numim astăzi „detaliu", în cărţile de artă, este în general un fragment ales, apoi mărit (cel puţin relativ la scara reproducerii de ansamblu care îl însoţeşte): aşadar totodată parţial, indirect şi modificat ca dimensiuni. Fapt este că relaţia noastră cu arta antică (cu excepţia cîtorva opere arhitecturale) trece în esenţă prin aceste manifestări indirecte. Dar anumite forme ale artei contemporane *(Land Art, happening-uh,* instalaţii efemere, ambalaje monumentale) sînt constitutiv destinate unei astfel de recepţii *via* afişe, cărţi poştale şi alte documente genetice. Regimul alografic nu cunoaşte, prin definiţie, nici reproducere nici copie (al cărei rezultat n-ar putea fi decît un nou exemplar), dar el împărtăşeşte cu autograficul manifestarea indirectă prin documente (rezumate sau *digest-xm* ale operelor literare, „analize" verbale ale operelor muzicale) şi prin versiuni: nu revin asupra funcţiei, absolut intenţională, a traducerilor în literatură şi

^ Fotografia în alb-negru poate fi considerată ca un caz intermediar pentru că ea renunţă la echivalenţa cromatică.

[15] „Totodată" este rezultativ: această copie a trebuit să fie mai întîi integrală apoi mutilată; dar astăzi se fac. în ordine inversă, mulaje după opere mutilate.

a transcrierilor în muzică. Milioane de cititori nu cunosc mii de texte decît în „traducere" şi timp de unu sau două secole mii de melomani au cunoscut anumite opere muzicale pentru pian doar reduse. Multe opere literare din Antichitate nu ne-au parvenit decît în rezumat, ca epopeile posthomerice, sau uneori în amestec de fragmente (manifestare lacunară) şi de rezumate (manifestare indirectă), precum *Istoria romană* a lui Titus-Liviu[16]. Dacă ne-au parvenit atît de puţine traduceri latine din textele greceşti[17] este evident din cauză că romanii cultivaţi citeau în greceşte; însă consecinţa, considerabilă, a acestui fapt a fost, puţin cîte puţin, ignorarea completă a literaturii greceşti în Evul Mediu. Şi reamintesc că *Nepotul lui Rameau,* al cărui manuscris autograf fusese pierdut, n-a fost cunoscut de public între 1805 şi 1821 decît prin traducerea germană făcută de Goethe după o copie (conţinînd greşeli) de la Ermitaj, apoi între 1821 şi 1823 printr-o retraducere din germană în franceză[18].
»
Ar trebui poate să adaug la aceste moduri întru totul canonice (copie, reproducere, documente şi versiuni) un al cincilea, a cărui primă intenţie nu este evident de acest ordin, dar care poate în anumite circumstanţe să îndeplinească mai mult sau mai puţin această funcţie: este vorba de opere pe care le voi numi prin extensie: „hipertextuale" (în fapt *hiperoperale),* derivate din opere anterioare prin transformare sau imitaţie[19]. Am putea imagina şi poate găsi, amatori perverşi care ar cunoaşte *Eneida* doar prin intermediul lui Scarron, *Odiseea*

Din o sută patruzeci şi două de cărţi ne-au parvenit treizeci şi cinci; majoritatea lacunelor sînt acoperite, dacă se poate spune astfel, de către rezumate din secolul al H-lea, care înainte de pierderea originalului serveau drept manuale şcolare. Despre fonnele şi funcţiile reducerilor de texte în general, vezi Genette. 1992, cap. 46-52.

[17] Este citată excepţional o versiune latină a lui *Timaias,* care datează din secolul al IV-lea. Vezi Reynolds şi Wilson 1968, p. 81.

^ în 1823, Briere publică copia Vandeul; în 1884, Tourneux o altă copie lăsată de Caterina a Ii-a; abia în 1891 Monval regăseşte şi publică manuscrisul original.

'9 Vezi Genette 1982 şi Goodman şi Elgin 1988, cap. 4, „Variation on variation".

doar prin intermediul lui Joyce, Sofocle prin Cocteau, Giraudoux, Sartre sau Anouilh, *Meninele, Dejunul pe iarbă* sau *Femeile din Alger* prin Picasso, Pergolesi doar prin Stravinski. Picasso însuşi doar prin Lichtenstein, Vermeer doar prin Van Meegeren, ori, *horribile dictu, Gioconda* doar prin Duchamp. Sau, trecînd de la o artă la alta, catedrala din Rouen doar prin Monet (precum Marcel la Combray), sau Hogarth doar prin *Rake's Progress* de Auden şi Stravinski. Trebuie să ne amintim că întreg Evul Mediu n-a cunoscut epopeea homerică decît prin povestirile în latină pretinse a fi traduse din greacă şi atribuite lui „Dictys din Creta" şi lui „Dares Frigianul", vechi combatanţi prezumtivi în războiul din Troia; povestiri în care, încă în 1670, părintele Le Moyne credea că vede sursa autentică a *Iliadei.* Nu trebuie să rîdem prea mult de această ignoranţă trecută sau imaginară: „variaţia" sau parodia accentuează adesea trăsături altfel imperceptibile, iar imitaţia, o ştim cel puţin începînd cu Proust, este o „critică în act" şi deci un revelator preţios, cel puţin stilistic. Este mai bine poate să nu ne mulţumim să citim Saint-Simon, Michelet sau Flaubert „în" Proust, dar nu mă îndoiesc că le citim mai bine în lumina (sau sub lupa) pastişelor sale.

Nu putem califica drept manifestare indirectă faptul că anumite texte (în general fragmentare) ale Antichităţii ne-au parvenit sub formă de citate inserate în alte texte posterioare precum cele ale lui Diogene Laertius sau Ateneu de Naucratis, sau chiar ale lui Platon ca tot atîtea fragmente poetice, fiindcă tot prin definiţie, un citat (corect) nu este altceva decît un exemplar în plus. în schimb, „citatul" în pictură nu poate consta decît în inserarea într-un tablou a unei copii (sau astăzi şi în stil *pop* a unei reproduceri) integrale sau parţiale a unui tablou anterior, pentru care opera cea nouă ne oferă astfel o manifestare indirectă. Această practică de „tablou în tablou" este foarte veche[20] şi se poate referi la opera aceluiaşi artist *{Vasul cel Mare* în *Modelele* de Seurat, *Dansul* de Matisse în *Natură moartă cu „Dansul"),* sau a altuia, identificabilă (natura moartă a maestrului în *Omagiu*

[20] Vezi Chastel 1964, Georgel şi Lecoq 1987.

lui Cezanne de Maurice Denis) sau îndoielnică. Tabloul poate de asemenea să fie pur „imaginar", adică compus pentru circumstanţă, precum peisajul, autopastişa *en abyme,* care tronează în *Atelierul* de Courbet. Dar în acest caz, bineînţeles, nu mai putem vorbi de manifestare indirectă decît într-un sens destul de subtil şi pur convenţional: tabloul *en abyme* este *considerat* ca reprezentînd, tranzitiv, un alt tablou pe care în realitate îl constituie într-un mod perfect intranzitiv[21]. în fine, manifestarea poate să fie indirectă cu mai multe titluri şi avîhd mai multe grade, precum *Olympia* care figurează în portretul lui Zola de Manet, şi care pare să reprezinte în pictură fotografia unei gravuri după tablou[22]. în toate cazurile în care tabloul înscris nu este imaginar, se înţelege de la sine că această manifestare indirectă ar putea, în caz de distrugere a originalului, să devină unul din martorii operei: dacă natura moartă Venturi 341 ar arde mîine, tabloul lui Maurice Denis ar continua să o manifeste în felul său, în compania unor reproduceri, bineînţeles.

Nu am spus încă prin ce anume manifestările indirecte sînt manifestări parţiale, dar presupun un pic superfluă următoarea justificare: o copie, o reproducere, o replică, o descriere etc. împărtăşesc un anumit număr de trăsături, dar nu pe toate, ale operei la care se referă. Astfel o copie, chiar fidelă, nu are aceeaşi textură subiacentă, o reproducere fotografică nu are substanţa picturală, o fotografie în alb-negru nu are culorile, o gravură nu are decît contururile lineare, o descriere nu are decît indicaţia verbală a trăsăturilor pe care le denotează etc. De fapt, dacă manifestările lacunare sînt cantitativ parţiale, putem spune că manifestările indirecte sînt calitativ parţiale. Dar, spre deosebire de primele, ele substituie trăsăturilor pe care le abandonează alte trăsături care le sînt proprii: astfel, o reproducere substituie proprietăţilor picturale ale unui tablou proprietăţile sale fotografice,

[21] Dar se întîmplă şi ca un tablou să figureze *en abyme* în aceeaşi pînză cu „modelul" său, prezent astfel de două ori ca model viu şi ca imagine: aceasta este tema, în multe privinţe inaugurală din *Sfintul Luca pictînd-o pe Fecioară* (de exemplu, de Martin Van Heemskerck, către 1532, Muzeul din Rennes).

[22] Vezi Genette 1993.

o descriere proprietăţile sale lingvistice, o traducere substituie proprietăţile textului original cu ale sale. Manifestările lacunare sînt în majoritatea lor fapte accidentale şi, ca atare, lipsite de funcţie intenţională, chiar dacă receptorii lor ştiu, în general, cum să le folosească. Manifestările indirecte sînt, dimpotrivă, artefacturi, intenţionale şi tipic funcţionale: nu facem o copie sau o traducere fără a viza o

utilizare, sau mai multe - ceea ce nu ne fereşte întotdeauna de o întrebuinţare neprevăzută, chiar deviantă; dacă un Rembrandt poate servi drept masă de călcat, copia sa poate să îndeplinească aceleaşi oficii, sau altele. Funcţiile intenţionale şi/sau atenţionale ale manifestărilor indirecte par în esenţă a se repartiza între două accepţiuni ale verbului *representer,* şi anume „a denota" şi „a înlocui", dar această repartizare nu are nimic rigid şi admite multe schimbări. Astfel, funcţia intenţională cardinală[23] a unei copii este de a ţine loc operei originale, iar cea a unei reproduceri, mai ales în cărţile de artă, este, mai degrabă de a o denota. Dar nimic nu împiedică, în caz de nevoie, utilizarea denotativă a unei copii, nici înrămarea şi atîraarea în salon a unei reproduceri în format mare. O reproducere poate servi în cazul operelor denotative în sine, la desemnarea nu a acestei opere, ci, tranzitiv, a obiectului pe care ea îl reprezintă: într-o agenţie de voiaj, o fotografie a unui Canaletto poate invita la un sejur în Veneţia; şi invers, în prăvălia unui fabricant de reproduceri, ea poate, într-un mod clar, intranzitiv, să ilustreze (exemplifice) calitatea lucrului său. Copia lui *David* de Michelangelo care îl înlocuieşte în faţa clădirii Palazzo Vecchio ar putea să îl denoteze în timpul unui curs în aer liber de istoria artei. Copiile *en abyme* despre care am vorbit sînt tipic denotative; dar invers, anumite copii semnate de un nume celebru tind să-şi schimbe statutul pentru a integra corpusul copistului, unde ele dobîndesc rangul unei opere aproape originale, precum „variaţiile" lui Picasso: de exemplu, cea de Manet a *Bărcii lui Dante* de Delacroix[24], în care se ia în considerare mai

~[3] Dacă lăsăm la o parte copiile de studiu, a căror funcţie este de ucenicie; dar nu ştim întotdeauna, după aceea, cărei funcţii îi răspundea iniţial o copie, şi nimic nu împiedică şi aici, deturnarea întrebuinţării.

″ Muzeul din Lyon; originalul este la Metropolitan.

mult maniera proprie a copistului decît fidelitatea faţă de original. Funcţia cardinală a unei traduceri este evident supletivă, dar multe traduceri (Milton-ul lui Chateaubriand, *Faust-u* de Nerval, Poe-ul lui Baudelaire şi al lui Mallarme, *Orestia* lui Claudel, *Cimitirul marin* de Rilke, *Bucolicele* de Valery) dobîndesc o valoare autonomă şi figurează în corpusul traducătorului. Transcrierile lui Liszt fac astăzi parte din opera sa, ca şi orchestraţiile lui Ravel şi, bineînţeles, travestirile lui Scarron, pastişele lui Proust sau adaptările lui Giraudoux.

Muzeul imaginar

Cazul particular al „reproductibilităţii tehnice" a operelor autografice şi, în special, picturale (întrucît cea a operelor de sculptură este la fel de veche ca arta însăşi) a constituit obiectul multor comentarii, uneori excesive, deoarece unii, pentru a se bucura de acest fapt sau pentru a-l deplînge, au văzut aici începutul unei schimbări de regim a acestei arte. Nu mai revin asupra acestei dezbateri deja evocate, dar rămîne faptul că „reproducerea tehnică" este astăzi instrumentul a ceea ce am putea numi, mai modest, trecerea la un regim *cvasialografic* al picturii, al cărui aspect cultural cel mai favorabil este ilustrat de ceea ce Valery saluta în 1928 (incluzînd aici înregistrarea şi difuzarea radiofonică a operelor muzicale) drept o „cucerire a ubicuităţii", iar cel mai negativ, de ceea ce Walter Benjamin, în timp ce se ralia pe de o parte vederilor entuziaste ale lui Valery, se temea a fi pierderea *aurei* care se ataşează de *hic et nunc-ul* operei unice[25]. Dimpotrivă, Luis Prieto, am văzut, duce valorizarea pînă la a scoate în afara oricărei relaţii estetice considerarea autenticităţii, stigmatizată ca pur „colecţionism": confuzie a valorilor estetice şi economice, nou fetişism al mărfii. Această poziţie este, fără îndoială, exagerată, fiindcă ataşamentul faţă de obiectul unic, şi

[25] Valery 1928, p. 1284; Benjamin 1935.

poate chiar dorinţa de posesiune, fac parte, în multe privinţe, din relaţia estetică, ce nu este din cauza aceasta un factor de alienare: dacă nu vă place asta nu-i dezgustaţi şi pe alţii. „Reproducerea tehnică" este mai degrabă, şi aşa cum bine arată Benjamin, cea care este totodată emancipatoare şi alienantă. Dar această ambiguitate, la urma urmei foarte banală, marca deja trecerea muzicii şi literaturii în regim alografic, de vreme ce nici o notaţie nu poate păstra savoarea de neînlocuit a unei performanţe singulare.

Această dezbatere de netranşat între avantajele şi inconvenientele manifestării indirecte şi-a găsit forma cea mai agresivă în şarja lui Georges Duthuit împotriva lui Malraux[26], acuzat, cel puţin, că se face, prin exaltarea Muzeului Imaginar[27], groparul adevăratei relaţii artistice, a cărei dispariţie, Benjamin, după Duthuit, avea cel puţin meritul să o deplîngă. La drept vorbind *Vocile tăcerii* se referă la un fenomen mult mai vast, pentru care muzeul fără pereţi nu este decît manifestarea extremă, şi

pentru care muzeul, invenţie recentă la urma urmei, ar fi pur şi simplu o emblemă mai reprezentativă. Această temă generală este aceea *a metamorfozei* operelor, care este la fel de veche ca şi arta însăşi şi pe care timpurile moderne şi tehnicile lor n-au făcut decît să o accelereze: „Metamorfoza nu este un accident, ea este viaţa însăşi a operei de artă" (p. 224). Putem să distingem trei aspecte ale ei, care privesc şi studiul transcendenţei, dar purtînd denumiri foarte diverse. Primul constă în modificarea efectivă, sub acţiunea timpului, a operelor autografice: mutilare, decolorare de sculpturi sau de edificii policrome, murdărirea tablourilor, deturnări, restaurări. Al doilea constă în evoluţia felului în care sînt receptate operele şi a semnificaţiei pe care publicul le-o ataşează: aceasta

" Duthuit, 1956. Mai general spus, violenţa atacurilor împotriva *Vocilor tăcerii* mi se pare disproporţionată: am putea spune că „a tuna şi fulgera împotriva" acestei cărţi, care nu merită nici acest exces de onoare nici această degradare, este un certificat necesar de seriozitate în materie de critică de artă. Vom găsi o prezentare mai echitabilă în Blanchot 1950.

[2'] Textul pe care-l atacă Duthuit este cel din 1947. Această *Psihologie a Artei* în trei părţi va deveni în 1951 *Vocile tăcerii* (Gallimard), ediţie, definitivă 1965, astăzi epuizată (încă o operă cu versiuni) ; o voi cita în ediţia „Idee-Arts", ea însăşi epuizată.

operează şi simbolizează Muzeul, agent de „distrugere a apartenenţelor" (p. 220), de smulgere din contextele şi din funcţiile originare; dar, mai general, este vorba de modificările atenţionale operate de Istorie, modul în care fiecare epocă, cel puţin prin propria sa producţie, transformă relaţia cu operele din trecut: „Orice mare artă îşi modifică predecesoarele [...] Operele de artă învie în lumea *noastră* a artei şi nu într-a lor [...] Noi înţelegem ce ne spun aceste opere, nu ce au spus ele" (pp. 222, 234, 239). Voi reveni asupra acestor două serii de fapte, caracteristice pentru ce va fi ultimul nostru mod de transcendenţă. Al treilea priveşte mai precis Muzeul imaginar şi constă în cîteva consecinţe, efecte derivate şi uneori perverse ale reproducerii fotografice - în special a operelor de sculptură şi a altor obiecte în relief. Aceste efecte ţin, în esenţă, de două fapte tehnice legate de_ practica fotografică: lumina[28], care deplasează reliefurile („încadrarea unei sculpturi, unghiul sub care este luată, mai ales *un ecleraj studiat* - cel al operelor ilustre începe să rivalizeze cu cel al starurilor - adesea accentuează imperios ceea ce nu era pînă atunci decît sugerat" - p. 82) şi schimbarea de scară, care valorizează artele „minore" punînd în mod fictiv operele lor la dimensiunile „marii" sculpturi:

„Viaţa specială pe care o aduce operelor mărirea lor are întreaga sa forţă în dialogul pe care-l permite, pe care-l cheamă, apropierea fotografiilor. Arta Stepelor era treaba specialiştilor; dar plăcile sale de bronz sau de aur prezentate în fata unui basorelief, de acelaşi format, devin ele însele basoreliefuri, aşa cum devin peceţile din Orientul vechi, din Creta pînă la Indus [...] Astfel se elaborează o lume a sculpturii diferită de cea a muzeului. Mai complexă pentru că se întinde de la curiozităţi la capodopere şi de la figurine la coloşi [...] Mărirea peceţilor, a monedelor, a amuletelor, a figurinelor, creează adevărate *arte fictive* (pp. 103, 111,84)."

28

Legate de fotografie şi într-o oarecare măsură promovate de ea. efectele de lumină au găsit o aplicare autonomă în luminarea monumentelor (se ştie tot ceea ce această aplicare datorează lui Malraux ministrul) şi a obiectelor în muzee, efect de revenire a influenţei muzeului fără ziduri asupra muzeografiei reale.

Manifestarea indirectă tinde în mod clar prin astfel de efecte, de care putem să ne bucurăm sau să ne întristăm, dar cărora nu le putem nega existenţa, să se emancipeze şi să intre ea însăşi în cîmpul practicilor „creatoare", adică transformatoare.

Efecte analoage, sau paralele, derivă, de altfel, din tehnicile de reproducere prin înregistrare ale artelor de performanţă (şi Benjamin nu uita, în termenii epocii sale, să evoce cinematograful, această artă deplină, provenită ca şi fotografia dintr-o „tehnică de reproducere"). Se ştie că standardele sonore au fost modificate prin diverse mijloace de amplificare, cărora le datorăm în mare parte reînvierea instrumentelor vechi, multă vreme considerate prea slabe, şi, printr-un efect de reîntoarcere, redescoperirea muzicii baroce şi vechi - dar desigur şi apariţia unor noi stiluri de interpretare favorizate de condiţiile din studio (Wagner-ul „intimist" al lui Karajan, cîntatul sofisticat al unei Schwartzkopf sau al unui Fischer-Dieskau). Anumite distribuţii de operă, imposibil de reunit pe scenă *(Don Giovanni-x* lui Krips, *Nunţile* lui Kleiber, *Cavalerul cu trandafirul* de Karajan sau *Capriccio-\x* lui Sawallich), au făcut publicul mai exigent şi au bulversat politica producţiilor, cariera interpreţilor şi economia instituţiilor. Directorii artistici de firme de discuri, precum Walter Legge, au devenit actori decisivi ai vieţii muzicale, anumite formaţii de studio precum Philharmonia Orchestra au detronat orchestre de concert, multe ansambluri de jazz n-au trăit decît atît timp cît au durat cîteva „probe", iar interpreţi precum Glenn Gould au abandonat sălile de concert pentru a se consacra înregistrării. Aceste

mijloace tehnice au permis, graţie manipulărilor de tot felul (montaj, piste multiple şi mixaje), performanţe fictive, asamblate măsură cu măsură, chiar notă cu nota. Heifetz a putut astfel să execute singur *Concertul pentru două viori* de Bach, Elisabeth Schumann cele două roluri din *Hansel şi Gretel,* Bill Evans să dialogheze el însuşi la patru mîini în ale sale *Conversations* ***with*** *Myself,* la fel ca Noel Lee în *Şase epigrafe antice* de Debussy, sau Natalie Cole să cînte *Unforgettable* în duet cu tatăl său Nat, mort de douăzeci şi şapte de ani. S-a înregistrat *Simfonia a treia* de Saint-Saens cu orchestra din Chicago dirijată pe loc de Daniel Baremboîm şi

Gaston Litaize la orga din Chartres, *Rhapsody in Blue* de o orchestră dirijată în 1977 de către Michael Tilson Thomas şi Gershwin în persoană surprins la pian în anii treizeci. Mai recent, *Tosca* a fost cîntată şi filmată *in situ,* Zubin Mehta dirijînd din studio orchestra şi cîntăreţii prin intermediul ecranelor video dispuse pe locurile romane ale acţiunii. Şi am amintit deja schimbarea regimului de imanenţă suferită de muzică în formele sale electroacustice compuse direct pentru bandă magnetică şi disc numeric: şi aici „indirectul" trece la comandă. Aceasta contribuie mult la ceea ce Malraux califica drept „arte fictive", dar adjectivul are poate (de data aceasta, sub pana sa) o conotaţie prea negativă. „Reproductibilitatea tehnică" creează de fapt *noi* forme de artă, şi doar o nostalgie paseistă poate să găsească în aceasta doar un subiect de lamentaţii[29].

Erau un pic prea multe dar compensate de suficiente observaţii judicioase, în capitolul „Splendeurs et miseres du microsillon" („Splendori şi neajunsuri ale micropistelor" - n. tr.), *in* Leibowitz 1971. întronarea ulterioară a discului numeric nu a modificat fundamental chestiunea.

13 OPERA PLURALĂ

în acest ultim mod de transcendenţă, opera excedează iarăşi imanenţa sa, nu prin deficienţa acesteia, redusă momentan sau definitiv la o manifestare lacunară sau indirectă, ci în virtutea unei pluralităţi operale care este de ordin atenţionai: aici opera este obiect de receptare şi de relaţie estetică, ce îmbracă, după împrejurări şi contexte, aluri şi semnificaţii diferite. Acest fel de difracţie operală poate lua două forme, dintre care cea de ordin fizic este proprie regimului autograf, în timp ce cealaltă, de ordin funcţional, afectează în mod egal cele două regimuri.

Transformări fizice

Am văzut deja, operele autografice imanează în obiecte sau evenimente fizice. Evenimentele, care nu au durată de persistenţă, nu pot să sufere modificări, în afara celei care defineşte, în momentul unei „iteraţii" convenţionale, diferenţa între cele două ocurenţe singulare; operele de performanţă rămîn în afara acestui caz. Se consideră că obiectele fizice, care au o durată de persistenţă, îşi au identitatea definită, reamintesc, prin aceşti doi parametri care sînt identitatea numerică (tabloul pe care îl găsesc atîrnat în această dimineaţă în salonul meu este -probabil - acelaşi pe care l-am lăsat acolo ieri-seară) şi identitatea specifică, sau calitativă: acest tablou prezintă un anumit număr de caracteristici, proprii sau comune[1], pe care o descriere

1 De fapt, probabil, *toate* comune, fiindcă doar ansamblul pe care îl formează îi este propriu.

trebuie să le enumere pentru a fi exhaustive. Identitatea numerică este considerată a fi imuabilă, exceptînd distrugerea totală (dar nici o distrugere nu este totală, şi grămada de cenuşă care poate deveni acest tablou va rămîne *acest* tablou - şi nu un altul -devenit cenuşă), dar identitatea specifică a unui obiect de imanenţă, ca şi orice obiect fizic, nu încetează să se modifice în timp, fie în mod progresiv (patină, uzură, diverse degradări), fie în mod mai brutal şi instantaneu (mutilare, dărîmare). Or, după cum bine arată Prieto[2], opera se mulează pe trăsăturile constitutive ale acestei identităţi, care rezultă ele însele dintr-un proces de transformare: Michelangelo ciopleşte un bloc de marmură, Picasso transportă cîteva grame de pictură în tuburile sale pe pînze şi opera lor constă evident în efectul acestei activităţi transformatoare; blocul de marmură, odată cioplit este într-adevăr, din punct de vedere numeric, *cel* care a fost extras din Carrara pentru Michelangelo, culoarea întinsă şi pînza acoperită sînt, într-adevăr, cele care i-au fost furnizate lui Picasso, dar opera unuia constă în forma pe care el a dat-o acestei marmure, iar cea a celuilalt în modul în care a dispus această culoare. Or, aceste obiecte fizice astfel transformate de către artist, din această clipă, şi fără a le schimba identitatea numerică, continuă să se transforme sub efectul, progresiv sau instantaneu, al timpului care trece. *Pietă* de la San Pietro din Roma, atacată cu lovituri de ciocan în 1972, apoi restaurată de bine de rău, a rămas, numeric, acelaşi obiect, dar şi-a schimbat de două ori identitatea specifică, trecînd de la intactă la

mutilată, apoi de la mutilată la restaurată. *Compania căpitanului Cook,* murdărită progresiv apoi curăţată cu grijă, va fi suferit o soartă analoagă, cel puţin o dată în trei secole. Obiectele fizice „unice" din care constau aceste opere nu sînt astfel decît din punct de vedere al identităţii numerice; calitativ, ele nu sînt aşa decît în imuabilitatea pur teoretică a clipei; în durata persistenţei lor, ele sînt din punct de vedere temporal plurale, prin efectul unor mutaţii neîncetate mai mult sau mai puţin perceptibile. Aceasta înseamnă a îmbătrîni.

[2] 1988, p. 145.

Variaţiile bruşte survin în urma unui accident (statui sparte, pînze sfîşiate, edificii dărîmate sub efectul seismelor, de incendii, de furtuni) sau a unei agresiuni voluntare: vandalism, fapte de război sau de răscoală, precum bombardarea Acropole-lui, a Dresdei sau a Coventry-ului, incendierea palatului Tuileries în timpul Comunei, jefuirea pentre refolosire (clădiri folosite drept cariere - Cluny, Jumieges sub Banda neagră -, statui topite pentru obţinerea de tunuri); rectificări de detaliu precum frunzele de viţă impuse de Biserică nudităţilor „şocante"; tablouri ' reduse sau mărite pentru adaptare la noi contexte etc.[3] Dar, după cum se ştie de altfel, aceste lovituri brutale nu sînt singurele, şi nici întotdeauna cele mai iremediabile. Leonardo spunea, cu o ciudată naivitate: „Biata muzică, odată interpretată, se evaporă. Devenită perenă prin folosirea verniului, pictura rezistă." Greu de adunat mai multe greşeli în atît de puţine cuvinte: este mai uşor să faci perenă o muzică (prin notare) decît o pictură, după cum o atestă starea în care „rezistă" (aproape „odată pictată") o pictură precum, tocmai, „biata" *Cină cea de taină* a numitului da Vinci, pe care, adesea, l-au costat mult imprudentele sale inovaţii tehnice. Pentru o frescă, un tablou, o sculptură, un edificiu, „a rezista" înseamnă a îmbătrîni, sub acţiunea unor nenumăraţi agenţi: reacţii chimice neprevăzute, căldură, îngheţ, umiditate, secetă, vînt, lumină, praf, viermi, insecte, microbi, mucegai şi poluări diverse, de unde eroziuni, murdăriri, oxidări, fisuri, îngheţări, sfărîmări; frescele cad, pînzele se înnegresc, policromiile se şterg, lemnul şi hîrtia se fac praf etc.

Nu prezint toate aceste efecte ca tot atîtea pure calamităţi. Unele sînt uneori binevenite: „Patina, spunea Gide, este recompensa capodoperelor", nu sînt sigur că regret policromiile antice, şi se ştie că oţelul aliat se oxidează la comandă, apoi se stabilizează (pentru cît timp?) la gradul de înnegrire dorit de artist. Nu le consider nici uniform ireversibile: remediul se numeşte evident restaurare. Ca toate remediile, el este adesea mai rău

[3] La activul prostiei curate: cu ocazia funeraliilor lui Mirabeau în 1791, a apărut ideea de a spori puterea emoţională a ceremoniei printr-o salvă de muschete în mijlocul bisericii Saint-Eustache, de unde căderea şi spargerea a numeroase vitralii.

decît răul, fie prin efect contrar (pentru a consolida anumite sculpturi exterioare, se injectează în ele răşini, care se umflă şi fac să crape totul), fie prin exces: secolul al XlX-lea al lui Viollet-le-Duc, al lui Baltard şi al lui Abadie a fost vîrsta de aur a restaurării indiscrete (vezi Carcassonne, Pierrefonds, cele şaptesprezece ornamente piramidale adăugate la Saint-Front de Perigueux), de unde, cîteodată, de-restaurări ulterioare, cum s-au întreprins în zilele noastre la Saint-Serain din Toulouse. Dar secolul al XX-lea nu este la adăpost de orice reproş, de vreme ce aprecierea rezultatelor este problema judecăţii estetice şi de vreme ce putem încă (nu spun trebuie) prefera misteriosul *Rond de noapte* companiei strălucitoare în care el se retransformase pentru un moment, sau să regretăm ancrasările dezastruase ale Capelei Sixtine sau Brancacci.

Nu evoc aceste cazuri binecunoscute şi diferit apreciate decît pentru a ilustra faptul universal că o identitate (specifică) nu încetează să se modifice, spontan sau prin intervenţie, şi că viaţa operelor nu este una de odihnă. Ar trebui, de altfel, să adăugăm la acestea practicile de refolosire care însoţesc adesea (cînd ele nu sînt substituite) eforturile de restaurare: biserici, gări, palate, depozite transformate în muzee, hoteluri în ministere, uzine în universităţi sau galerii de comerţ, pieţe în teatre - tot atîtea „recuperări" sau deturnări care nu modifică doar în detaliu[4] proprietăţile materiale ale clădirilor reafectate, ci funcţia lor de ansamblu şi, prin urmare, semnificaţia lor.

Dar trăsăturile care definesc identitatea unui obiect nu sînt doar „proprietăţi interne" ale compoziţiei fizice, ale formei sau ale funcţiei: sînt de asemenea proprietăţi, externe dacă vrem, ale amplasării sau ale relaţiei cu situl şi cu mediul înconjurător. Un obiect unic este prin definiţie situat într-un singur loc, şi acest loc este întotdeauna, deşi în grade diferite, relevant pentru fiinţa sa. Această relevanţă poate fi simbolică: din lipsă de imaginaţie

[4] Unele dintre aceste „detalii" pot fi considerabile: priviţi, de exemplu, (dar nu veţi vedea decît una. cealaltă este acum mascată de extinderea operată sub Ludovic-Filip) cele două faţade succesive şi identice ale palatului Luxem-bourg, sau catedrala inserată, spre marea mînie a lui Carol Quintul (rezultatul nu este totuşi lipsit de un anume farmec), în moscheea din Cordoba.

poate, ne imaginăm cu greu turnul Eiffel în altă parte decît la Paris, Parthenonul în altă parte decît pe Acropole sau Opera din Sydney în altă parte decît în portul său, frescele lui Piero în altă parte decît la Arezzo, sau chiar seria Sfmtului Gheorghe de Caipaccio în altă parte decît la San Giorgio dei Schiavoni, *Regenţii* şi *Regentele* în altă parte decît la Haarlem. Ea poate fi propriu-zis estetică (dacă această distincţie are un sens): Salute la gura Marelui Canal, sanctuarul din Delfî în cadrul său muntos, frescele de Gozzoli strînse în capela Medici. Nu s-a aşteptat perioada contemporană pentru a descoperi importanţa unei *site specificity,* chiar dacă unii creatori exagerează astăzi mergînd pînă la a concepe opere care nu au *sens* decît în locul instalării lor, precum aceste pînze de Martin Barre, de acum cîţiva ani, care reprezentau fiecare punctul precis în care ele se găseau într-o anumită galerie de pe ţărmul stîng.

Or, se întîmplă că nici o operă nu este fizic intransportabilă, şi că de secole, din cauza unor motive bune sau rele, au fost smulse tablouri, sculpturi, monumente din situl lor de origine pentru a fi expuse în altă parte, şi în special în muzee, a căror existenţă şi fimcţionare se bazează în întregime pe această posibilitate. Nici chiar edificiile nu scapă acestui elginism, de jefuire sau de salvgardare: Crystal Palace deplasat după expoziţia din 1851 din Hyde Park la Sydenham, unde va arde în 1936, mănăstirile languedociene la FortTryon Park (Manhattan), Abou Simbel salvat de ape, unul din pavilioanele Baltard la Nogent, London Bridge în Arizona, Dendur sub sticlă la Metropolitan, şi multe altele. Fiecare dintre aceste transferuri distruge o semnificaţie şi impune o alta. Viaţa anumitor opere este marcată de aceste rapturi simbolice care însoţesc zgîlţîiturile Istoriei: astfel *Guernica,* pictată la Paris pentru pavilionul spaniol din 1937, refugiată în timpul războiului în Norvegia, apoi la Londra, apoi (patruzeci şi doi de ani) la New York, „repatriată" în Spania în 1981 pentru a face obiectul unui nou război, între Prado şi centrul Reina Sofia, care cîştigă pînă la urmă, spre marele scandal al bascilor, care socotesc şi nu fără îndreptăţire că locul său era pe solul oraşului martir; la fiecare transfer, un nou context şi, prin urmare, un nou sens. Nu revin asupra soartei

ansamblurilor dispersate, despre care vorbeam mai înainte -decît pentru a adăuga că o aceeaşi operă unitară poate fi dispersată după dezmembrare: *Dejunul pe iarbă* de Monet (1865), mucegăit timp de o iarnă, a fost decupat în trei bucăţi în 1884; treimea stîngă este acum expusă (Orsay) alături de partea mediană care are înălţimea redusă, şi cu care nu mai poate fi unită. Cît despre treimea dreaptă (care relua o figură a tabloului omonim de Manei), ea s-a pierdut.

Am evocat incertitudinile, sporite de aceste separaţii, care apar cu privire la gradul de integrare a operelor. Aceste incertitudini relativizează în consecinţă distincţia cardinală între cele două tipuri de identitate. într-adevăr, identitatea numerică a unui obiect presupune, mi se pare, posibilitatea de a-i stabili limitele, ceea ce în viaţa curentă nu pune prea multe probleme: cînd am în faţa mea, ca şi Prieto, două bucăţi de cretă „identice", nu am nici o dificultate să le disting drept cea din stînga şi cea din dreapta, şi pe amîndouă de masa pe care stau. Dar relaţia simbolică a operelor cu situl lor complică un pic lucrurile. Arthur Danto[5] se întreabă, glumind, asupra statutului unei sculpturi care ornează un palier din Arden House, în Columbia, şi care reprezintă o pisică, sau poate o pisică înlănţuită, sau poate o pisică legată de balustrada unei scări, sau poate, o pisică, o balustradă şi o scară, şi aşa mai departe pînă la a înghiţi în „groapa de nisip metafizic" a acestei opere, întregul campus, întregul oraş şi, finalmente, universul întreg. Cînd o statuie se erodează, credem cel puţin că ştim că *ea* se erodează şi îşi schimbă astfel identitatea specifică. Dar cînd un templu călătoreşte, trebuie să spunem: „Acest templu îşi schimbă situl", sau „Această operă complexă (templu + sit originar) dispare prin dispersare"? Sincer, nu ştiu ce să spun, dar un lucra este sigur: cînd privim *Cina cea de taină* în situl ei milanez, nu mai vedem astăzi mare lucru, dar ştim că privim ce a ajuns *Cina cea de taină.* Dar nimeni nu poate privi ce-a ajuns *Bătălia de la San Romano,* doar dacă are un ochi la Florenţa, unul la Paris, şi faimosul al treilea ochi la Londra.

[5] 1981, p. 171.

266
Opera artei
Adaug că nu este necesar să deplasăm operele pentru a le schimba situl, de vreme ce situl însuşi se schimbă inevitabil şi nu întotdeauna în bine. Sfîntul Paul de Wren este mereu la locul său *in the City,* dar putem spune pentru aceasta că a rămas *in situ?* Dar Parthenonul? Dar Notre-Dame din Paris? După cum merg lucrurile, UNESCO va trebui în curînd să deplaseze Piramidele pentru a le reda deşertului. Nici locul nu lipseşte, nici mîna de lucru.
Aceste schimbări de identitate (specifică), inevitabile în spaţiu şi în timp, fiindcă sînt legate de caracterul lor material şi întins, ne obligă aşadar la o constatare pe care o putem formula în felul următor: *aceste opere unice sînt plurale.* Tot astfel cum nu ne scăldăm de două ori în acelaşi fluviu, nu privim de două ori acelaşi tablou, nu intrăm de două ori în aceeaşi catedrală: opera autografică, ce defineşte în fiecare clipă pentru publicul său, starea prezentă a obiectului de imanenţă (nu pot vedea astăzi *Cina cea de taină* decît aşa cum a devenit ea), nu încetează să schimbe, o dată cu el, identitatea specifică, în timp ce identitatea numerică a obiectului, prin definiţie, se menţine stabilă şi constantă: *Cina cea de taină* este întotdeauna *acea* operă pictată de către Leonardo între 1495 şi 1497, pe *acel* perete al *Cenacolo-ului* din Milano, dar aceste trăsături specifice nu mai sînt cele pe care le voise şi le obţinuse creatorul său. Putem spune că în acelaşi obiect au venit să imaneze succesiv mai multe **opere, dacă numim „operă" ceea ce, într-un obiect, exercită o funcţie artistică: privesc acelaşi perete ca şi contemporanii lui Leonardo, dar nu mai văd aceeaşi „frescă". Această situaţie, reamintesc, este proprie obiectelor materiale: contrar indivizilor fizici, indivizii ideali sînt imuabili; un text definit într-un mod exhaustiv prin identitatea sa specifică, este apărat de (sau: incapabil de) orice manifestare şi deci orice pluralitate, neputînd să fie schimbată o *iotă* fără a deveni un alt text. Pot aşadar să citesc de două ori acelaşi text sau aceeaşi partitură, sau, mai degrabă - dacă am de-a face cu acelaşi exemplar, sau cu două exemplare identice textual - nu pot face altfel. Ceea ce se poate întîmpla în schimb (dar aceasta este valabil totodată pentru operele autografice) este să nu le „citesc"**
Opera plurală
267
- sau pentru a fi mai literal, să **nu** le *înţeleg* în acelaşi fel. în acest caz, bineînţeles, **nu** el **se va** fi schimbat, ci cititorul său. Această **schimbare** este, **din** nou, inevitabilă, fiindcă cititorul nu **este un individ ideal; şi încă şi** mai **puţin publicul, care nu** are **nimic dintr-un individ.**
Recepţii plurale
Nu **va** fi vorba aici, pentru a termina, de pluralitatea funcţională (atenţională, recepţională) a operelor - sau, pentru a vorbi mai simplu, de faptul că o operă (independent de modificările fizice pe care le suportă, în decursul timpului, doar operele autografice) nu produce niciodată de două ori exact acelaşi efect, sau - ceea ce e de fapt acelaşi lucru - nu are exact acelaşi sens. Folosesc aici cuvîntul *sens* în accepţiunea sa mai largă, care nu acoperă doar valorile denotative proprii operelor „reprezentative" ale literaturii, ale picturii sau ale sculpturii, ci şi valorile exempli-ficative şi expresive (Goodman) ale operelor doar „prezentative" (Souriau) ale muzicii, ale arhitecturii sau ale picturii abstracte, care, deşi (în general) nu denotează nimic, semnifică mult.
Voi lua un exemplu elementar şi foarte cunoscut: iepurele-raţă al lui Jastrow[6], deja citat. Este vorba, reamintesc, de o figură ambiguă:
\
" Acest desen figurează în J. Jastrow 1901, apoi în Wittgenstein 1953, p. 325. Vezi, de asemenea, Gombrich 1959, pp. 23-24. El aparţine probabil unui folclor grafic mai vast. din care provin şi cubul lui Necker şi *droodle-wnle* lui Roger Price, precum acele două cercuri concentrice, considerate că înfăţişează un mexican văzut de sus. prin pălăria sa.

268
Opera artei
pe care o putem interpreta fie drept capul unui iepure întors spre dreapta, fie drept cel al unei raţe, întors spre stînga. Nu este vorba doar un singur traseu (fizic), ci de două desene (funcţionale)[7] şi, dacă descrierea pur „sintactică" este univocă, descrierea semantică este, obligatoriu, dublă sau, mai exact, are două interpretări posibile, numai dacă nu tranşăm între cele două lecturi prin referire la o intenţie auctorială declarată („Am vrut să reprezint un iepure, şi nimic altceva"), lucru care nu este nici întotdeauna posibil, nici chiar întotdeauna relevant - de exemplu, dacă este vorba de un traseu fortuit,

dacă întrebarea pusă este: „Ce reprezintă *pentru voi* acest desen?", sau *a fortiori* dacă, la fel ca în cazul prezent, traseul este intenţionat ambiguu. Un alt exemplu elementar ne este oferit de cazul cuvintelor omonime, ca *fr.peche* (fructul, rom.*piersică*-n. tr.) *şipeche* (sportul preferat al bărbaţilor după Howard Hawks, rom. *pescuitul* - n. tr.): sintactic, pe plan fonetic ca şi pe plan grafic, este acelaşi semnificant; semantic, cei doi semnificaţi sînt distincţi şi, deci, după definiţia saussuriană a semnului ca semnificant + semnificat, există două cuvinte distincte - şi în plus, avînd etimologii diferite. în ambele cazuri, graficul şi verbalul, un singur şi acelaşi obiect sintactic poate îndeplini două funcţii semantice distincte[8]. Această ambiguitate funcţională este imaginea *in nuce* a ultimului nostru mod de transcendenţă: mai multe opere (funcţionale) pentru un singur obiect (sintactic) de imanenţă. Astfel cazul aceluiaşi tablou în care puteţi vedea, după context, portretul Mona-Lisei sau L. H. O. O. Q. *rasă,* sau cazul aceluiaşi text (pentru a recurge la o fabulă ilustră) pe care îl puteţi citi, tot după context, ca pe o operă veche a lui Cervantes sau ca pe o operă mai recentă a lui Pierre Menard, poet simbolist francez. Sau mai este (dacă aceste exemple prea ficţionale sau conceptuale nu vă conving), şi cazul aceluiaşi roman pe care l-aţi citit ca pe o operă promiţătoare a debutantului Emile Ajar, pentru a afla ceva mai tîrziu că era un exerciţiu de stil al experimentatului Romain Gaiy.

[7] Vezi Aldrich 1963; Aldrich, ca şi Wittgenstein, califică interpretările concurente ale aceluiaşi traseu drept *seeing as* („a vedea ca") . Vezi Dickie 1971, n. 56.

° Unele calambururi, a căror găselniţă o las în seama cititorului, fiind echivalente verbale ale desenului ambiguu al lui Jastrow.

Dar această definiţie funcţională a operei, pentru care el însuşi a dat totuşi de mai multe ori o ilustrare frapantă (voi reveni asupra ei), a fost refuzată de Nelson Goodman de două ori în termeni care merită - ca întotdeauna - atenţie.

în răspunsul său deja citat, la obiecţiile lui Richard Wollheim[9], el scria în 1978:

„Wollheim este tentat undeva să pretindă că două inscripţii literal identice ar trebui să fie considerate drept instanţele unor opere diferite, dar, cuminte, se abţine să o facă. A pretinde că n-am citit *Don Quijote* pentru că exemplarul meu, deşi ortografic corect, era produs accidental în 1500 de către un tipograf nebun, sau în 1976, de către un calculator atins de un virus, mi se pare un lucra care nu stă deloc în picioare."

Reluînd această pagină în 1984, el adaugă acest paragraf:

„Dar pornind de aici se ridică alte probleme: trebuie să definim cu mare atenţie ce înseamnă o grafie corectă, fiindcă o anume, marcă fizică nu este o anume literă decît pusă în relaţie cu o anume limbă, iar o anume înlănţuire de litere poate forma *[speli]* cuvinte diferite în limbi diferite [exemplul cat în altă parte şi pe care îl vom reîntîlni: *citat* în franceză şi în engleză]. Și Borges merge pînă la a contesta faptul că o identitate ortografică în aceeaşi limbă este suficientă pentru a identifica o operă: Cervantes și Pierre Menard, scriind aceleaşi cuvinte în aceeaşi limbă, spaniola, au scris oare aceeaşi operă sau chiar acelaşi text? Cercetez actualmente aceste subiecte în vederea unui articol despre raporturile dintre interpretare şi identificare."

Studiul astfel anunţat este chiar intitulat „Interpretare şi identitate[10]". Argumentul său este că în timp ce nu avem acces la lume, ci întotdeauna la *versiuni* (variabile) ale lumii, avem acces, nu la interpretări variabile ale unui text, ci la textul însuşi, definit exhaustiv şi stabil prin identitatea sa sintactică. Şi întrucît o operă literară se defineşte ea însăşi exclusiv şi exhaustiv prin

[9] Goodman 1984, pp. 140-l41.

10
1990.
Sau „Opera supravieţuieşte lumii?", Goodman şi Elgin 1988 sau

textul său[11], avem acces la operă într-un mod real şi absolut, iar disoluţia relativistă a lumii nu este valabilă pentru opere; în acest sens, opera *(woi'k)* supravieţuieşte lumii *(world).* Dar această identificare a operei cu textul său (care datează, ştim, de la *Limbajele artei,* şi care presupune deja achiziţionat ceea ce tocmai trebuie stabilit), nu este, poate, demonstrată, este de acord Goodman într-un elan de deschidere care nu merge prea departe: „Dar există oare doar o operă [= o singură operă] pentru fiecare text? Să răspundem unei astfel de întrebări ar presupune că noi am şti cu adevărat ceea ce reprezintă identitatea unui text. Această identitate este o chestiune strict sintactică: pentru un limbaj, ea se referă la compunerea acceptabilă a literelor, a spaţiilor şi a semnelor de punctuaţie, independent de ceea ce spune textul şi de lucrurile la care face referire." După cum se vede, chestiunea raportului (identitate sau nu) între operă şi text se găseşte tranşată aici, mai expeditiv ca niciodată, doar de definiţia identităţii textului în absenţa oricărei definiţii a operei, ca şi cum una s-ar dispensa de

cealaltă, ceea ce înseamnă iarăşi să postulăm teza de demonstrat. Sîntem în plină argumentaţie circulară: am putea la fel de bine să demonstrăm că un cal este o casă, folosindu-ne doar de definiţia calului, şi abţinîndu-ne să definim casa „de vreme ce e acelaşi lucru"!
Goodman, doritor să ilustreze cît de cît o doctrină stabilită aşa de sprinten, propune atunci un exemplu elementar „pentru că un text poate fi [aceasta este şi părerea mea] probabil de orice lungime": cel al cuvîntului englez *cape,* analog cuvântului *peche,* fiindcă desemnează fie ceea ce franceza numeşte un *cap* (rom. *cap, promontoriu* - n. tr), fie ceea ce se numeşte o *cape* (rom. *capă* - n. tr.). în teoria lingvistică la care mă referem adineaori, este

[11] în mod special voi contesta această propoziţie, fiindcă ader în totalitate la precedenta: în condiţiile de mai sus de stabilire corectă, identitatea (sintactică) a unui text este *una* şi imuabilă. Ceea ce refaz este identificarea operei cu textul său şi deci această concluzie, obţinută din două premise dintre care doar prima este justă, conform căreia identitatea semantică (funcţională) a operei ar fi la fel de unică precum identitatea sintactică a textului său. Pentru mine, opera este o interpretare şi deci, în sens goodmanian, o „versiune" a textului, şi relaţia noastră cu *work* este cel puţin la fel de diversă şi de schimbătoare ca şi relaţia noastră cu ***world.***

vorba din nou de două cuvinte distincte şi omonime, adică avînd acelaşi semnificant. Dar din nou Goodman, postulînd ceea ce trebuie să demonstreze (aici, identitatea semnului şi a semnifi-cantului, dar, de fapt, este acelaşi postulat nominalist), sugrumă dezbaterea: „Chiar dacă este ambiguu, *cape* este un singur cuvînt. Silabisim în acelaşi fel inscripţionarea care se referă la o porţiune de teritoriu şi cea care se referă la un veşmînt îmbrăcat peste celelalte haine"; vom aprecia asindetul dintre cele două propoziţii, care elidează un *car* (rom. *căci* - n. tr.) poate un pic prea vizibil. *Cape* reprezintă aşadar un singur cuvînt, ambiguu şi „susceptibil de două interpretări literale corecte" şi nu două cuvinte omonime. Extrapolarea implicită a acestui exemplu este că nu putem deci să vedem o emblemă a situaţiei în care două opere împart acelaşi text. în cazul omonimelor interlingvistice, precum fr. *chat* (felină)/engl. *chat* (conversaţie), Goodman admite dimpotrivă, şi pe bună dreptate, că avem de-a face cu două cuvinte distincte, pe de o parte pentru că această inscripţie comună corespunde la două emisiuni orale diferite (omografe nu omofone), pe de altă pai^e pentru că un „text" [şi prin urmare un cuvînt] este o inscripţie îitr-un limbaj [o limbă]. Identitatea sa depinde deci de limbajul căruia el îi aparţine [...] [în acest caz], nu avem două opere pentru acelaşi text, ci două opere cu texte diferite". Concluzia mi se pare de data aceasta foarte corectă: fr. *chat* şi engl. *chat* sînt două cuvinte distincte - dar la fel ca *şifils* (al tatălui său) *(rom. Jiu* -n. tr.) *şifils (de* fier) (rom. *sumă* - n. tr.), sau invers (omofone nu omografe), *saut* şi *seau* (rom. *salt* şi *găleată* - n. tr.). Avem aici două forme pentru două sensuri, două „texte" pentru două „opere", deoarece identitatea fonică într-un caz, grafică în celălalt, lipseşte. Mi se pare că acest argument este neconvingător chiar din această cauză. Am putea, de asemenea, să arătăm că textul *Roşu şi Negru* este diferit de cel al *Mănăstirii din Parma* şi că fiecare din aceste două opere are textul ei. Nu ar fi fals, dar exactitudinea nu garantează relevanţa: ceea ce trebuie dovedit nu este că două opere distincte *pot* avea două texte distincte (o asemenea evidenţă se lipseşte de probe), ci că două opere distincte *nu pot* avea acelaşi text - aşa cum, după opinia mea (şi a altor cîţiva), două cuvinte distincte pot avea acelaşi semnificant *peche.* Mi se pare aşadar că, dintre aceste două argumente ale lui

Goodman, primul provine dintr-o analiză inexactă, şi al doilea nu priveşte această chestiune. Dar ştiu foarte bine că se poate susţine, din pură stîngăcie sau neglijenţă, o opinie justă prin argumente false: slăbiciunea acestora nu dovedeşte încă faptul că Goodman se înşală.
Următorul se sprijină pe un caz imaginar, dar nu imposibil: doi gemeni în vacanţă în două ţări distincte trimit părinţilor lor, fără să se fi pus de acord, două rapoarte literalmente identice (de exemplu: „Această ţară este minunată"). Am putea crede, spune Goodman, că acest caz ilustrează din nou ipoteza „Două opere pentru acelaşi text", dar nu astfel stau lucrurile: faptul că un text unic este susceptibil de „două aplicaţii sau interpretări diferite" nu este suficient pentru a demonstra că un acelaşi text poate să constituie două opere diferite. De acord, dar nici contrariul nu este dovedit astfel şi, în schimb, mi se pare că dovedeşte cel puţin că acelaşi text poate să aducă două informaţii diferite, şi deci să constituie două „mesaje" diferite, precum „Grecia este o ţară minunată" şi „Norvegia este o ţară minunată". Nu sînt sigur că un mesaj este întotdeauna o operă, dar nici de contrariul său nu sînt mai sigur. Goodman ajunge în sfîrşit la cazul deja menţionat, al povestirii lui Borges, *Pietre Menard,*

autorul lui Quijote[12]*,* atît de celebru şi atît de frecvent comentat încît îl voi considera cunoscut de către toţi. Reamintesc numai că, pentru Borges, textul lui Menard, deşi literalmente identic cu cel al lui Cervantes, constituie o altă operă prin singurul fapt că a fost produs trei secole mai tîrziu şi că aceeaşi frază, banală în secolul al XVII-lea, este arhaică în secolul al XX-lea sau că aceeaşi opinie, cu o anumită valoare în secolul al XVII-lea, capătă o alta în secolul al XX-lea. Aici, Goodman se mulţumeşte să respingă această opinie:

„Noi susţinem dimpotrivă că cele două opere presupuse nu alcătuiesc decît una [...] Menard produce[13] doar o altă inscripţionare a textului. Oricine dintre noi poate face la fel, şi de asemenea

[12] Borges 1944.

" Mi se pare un pic prea mult ca textul să fie numit *wmie* şi traducerea „redactare" (p. 63). Borges ar spune poate că Menard redactează (scrie: *producir)* un al doilea *Quijote,* dar teza lui Goodman constă tocmai în a-i atribui un rol mai modest: simpla producere a unui nou exemplar.

presele de tipografie sau maşinile de fotocopiat. Se afirmă că, dacă un număr infinit de maimuţe ar bate la maşini de scris pe o durată infinită, probabil că una dintre ele ar produce o replică a textului. Susţinem că această replică ar fi în aceeaşi măsură o instanţă a lui *Don Quijote* ca manuscrisul lui Cervantes, ca manuscrisul lui Menard şi ca fiecare exemplar de carte care a fost tipărit. Chiar dacă se presupune că maimuţa a produs exemplarul din întîmplare, acest lucru nu schimbă cu nimic datele problemei. Este acelaşi text, putem face aceleaşi interpretări ca pentru exemplarele redactate intenţionat de către Cervantes, Menard şi diverşi copişti şi tipografi care au făcut exemplarele operei. Ceea ce ţine de intenţia sau de înţelegerea producătorului unei inscripţii date nu are nici o importanţă pentru identitatea operei..."

Se observă încă o dată că Goodman, afirmînd pe bună dreptate, dar inutil (nimeni nu a spus contrariul şi mai ales Bcrges), că nu este aici decît un text, postulează că faptul acesta este suficient pentru a demonstra că nu este decît o operă, ceea ce încă o dată *begs the question* şi tratează drept dovadă ceea ce toc/nai rămîne de dovedit.

Din această discuţie, pe cît de încîlcită pe atît de necesară, pot să conchid deocamdată doar că: argumentaţia lui Goodman nu-şi atinge, după părerea mea, scopul, care este de a respinge distincţia între operă şi text, sau, mai general, între operă şi obiect de imanenţă. Evident, acest eşec nu este suficient pentru a dovedi validitatea acestei distincţii şi nu sînt sigur de altfel că ea este de ordinul lucrurilor care se dovedesc - ci mai degrabă de ordinul deciziilor de metodă a căror probă de fapte arată că ele comportă mai multe avantaje decît inconveniente. Să spunem că un obiect de imanenţă care îşi schimbă funcţia şi, de exemplu, un text care-şi schimbă sensul devin o altă operă nu este nici „adevărat" nici „fals", ci este consecinţa unei alegeri care priveşte de fapt, sub acest unghi, definiţia conceptului de operă. Şi fiindcă este vorba aici de opinie contra opinie, nu pot să fac altceva mai bun decît să o relatez pe cea, remarcabil de premonitorie, a unui filosof astăzi pe nedrept neglijat, R. G. Collingwood:

„Operele de artă nu pot fi fructul hazardului [...] Unii afirmă că dacă o maimuţă s-ar juca destulă vreme cu o maşină de scris, lovind clapele la întîmplare, ar exista o probabilitate calculabilă ca după un anumit timp ea să producă, din pură întîmplare, textul complet al lui Shakespeare. Cititorul cu mult timp liber poate să se amuze să calculeze după cît timp această probabilitate poate merita să se parieze pe ea. Dar interesul acestei sugestii vine de acolo că ea arată starea de spirit a unei persoane care poate să identifice opera lui Shakespeare cu seria de litere tipărite pe paginile unei cărţi purtînd acest titlu; şi care gîndeşte - dacă aşa ceva se poate numi gîndire - că un arheolog care, peste zece mii de ani, ar descoperi în nisipurile Egiptului textul complet al lui Shakespeare, dar ar fi incapabil să citească o boabă în engleză, că acest arheolog ar poseda opera dramatică şi poetică a lui Shakespeare[14]."

Fără a împărtăşi totalitatea teoriei „idealiste" a lui Collingwood, găsesc că el'plasează aici foarte corect graniţa între text, definit în termeni deja „goodmanieni" („serie de litere imprimate"), şi operă, care începe acolo unde textul are posibilitatea *săi funcţioneze,* adică să fie obiectul unei lecturi şi să aibă un sens. Textul (scris sau oral) ca pur obiect „sintactic" nu este decît o potenţialitate a operei, în diverse condiţii atenţionale dintre care una este de a „cunoaşte limba". Vechea poveste a maimuţei dactilografe[15] - care nu are nimic fantastic dacă ne mulţumim cu o performanţă mai modestă, de exemplu, să bată la maşină cuvîntul *maimuţă* - spune că, cu mult timp şi cu mult noroc, o maimuţă (sau orice alt agent mecanic aleatoriu) poate să scrie un cuvînt, o frază, o carte; ea nu dovedeşte că o maimuţă poate *citi* acest cuvînt, această frază sau această carte, fiindcă lectura (şi se uită prea mult acest lucru) cere mai multă competenţă decît

[14] Collingwood 1938, p. 126.
[15] Pe care Danto (1986, p. 64) o reînnoieşte, imaginînd, bun exemplu de *Blasî Art,* că o explozie puternică în carierele de Carrara ar produce fortuit într-o zi o replică a *Tempietto-v\m* lui Bramante, însoţită nu mai puţin fortuit (de ce să fie simplu...) de o replică din *Pielă cu Sjîmul Nicodim* de Michelangelo.

scrisul. Şi Goodman însuşi spune[16] că un poem nu este făcut pentru a fi doar privit, ci pentru a fi citit (el spune de altfel acelaşi lucru despre un tablou şi are evident dreptate, deşi în alt fel); or, dacă un text şi în general un obiect de imanenţă, trebuie să fie privit (perceput), o operă este ceea ce trebuie să fie *înţeles* dintr-un obiect de imanenţă.
După opinia mea, Goodman are încă dreptate atunci cînd spune că să citeşti *Quijote* în exemplarul său simian, sau menardian înseamnă tot să citeşti *Quijote.* Dar nu are dreptate decît într-unui dintre sensurile (cel mai elementar) verbului *a citi,* care comportă cel puţin trei. Să citeşti, înseamnă mai întîi să identifici literă cu literă lanţul „sintactic" al textului, lucru pe care o maşină îl face foarte bine, şi eu pot să o fac într-o limbă pe care o ignor dar căreia îi cunosc scrisul (presupus fonetic), înseamnă mai apoi, să percepi cuvînt cu cuvînt şi frază cu frază, semnificaţia sa literală, şi aici, exemplarul simian din *Macbeth* îmi este suficient, sau cel puţin îi este suficient lui Collingwood, dar nu mai este suficient arheologului viitorului, care nu va şti un cuvînt în engleză. Dar înseamnă să percepi, dincolo de semnificaţia sa literală, multe alte lucruri care ţin de ceea ce se numeşte interpretare. Acest al treilea sens este adesea în joc în receptarea mesajelor celor mai simple (telegrama „Mă simt bine" nu-mi spune mare lucru, dacă ajunge la mine fără menţionarea expeditorului), şi este cu totul indispensabilă în cea a operelor (literare sau de alt fel), care nu sînt simple obiecte de imanenţă, ci obiecte de imanenţă rezultate dintr-o producţie umană şi a cărei identificare[17] depinde, de exemplu, de cea a producătorului lor, cu tot ce decurge de aici. Să identificăm un text (de exemplu) este un lucru, să identificăm opera care imanează din el este un altul, fiindcă opera este modul în care textul *acţionează.* Astfel încît „să citeşti pe *Quijote* în exemplarul său simian" poate avea cel puţin două sensuri.
[16] 1968, p. 284.
[17] Mai mult sau mai puţin precisă, bineînţeles: nu ştiu *cine* a „scris" *Cîntecul lui Roland,* dar ştiu măcar că nu Joseph Bedier, şi aceasta contează pentru lectura mea.

După primul, mă duc la Biblioteca Foarte Mare şi cer *Quijote* de Cervantes, fără să specific ediţia. Bibliotecarul, care nu dispune decît de exemplarul simian, mi-l încredinţează pentru cîteva ore, fără să specifice el însuşi natura acestui exemplar. După cum spune foarte bine Goodman, voi citi atunci pur şi simplu (sau reciti) *Quijote* de Cervantes. După celălalt sens, un prieten îmi spune într-o zi: „Uită-te puţin să vezi ce a bătut la maşină Jimbo în această noapte." în acest caz, aleg din două lucruri unul: dacă recunosc în acest text pe cel al lui *Quijote,* admir prodigioasa coincidenţă (sau îl bănuiesc pe prietenul meu că îşi bate joc de mine) ; dacă ignor sau dacă am uitat *Quijote,* admir prodigiosul talent literar al lui Jimbo; dar în nici una dintre aceste două (sub-)ipoteze nu putem spune că eu citesc „pur şi simplu" *Quijote* de Cervantes. Nu cred nici că am putea spune că (în această clipă) eu îl citesc fără s-o ştiu, fiindcă nu cred că putem citi „o operă" fără s-o ştim, expresie pentru mine lipsită de sens: cel mult putem să citim un text fără să ştim că este al acestei opere. Tot astfel putem privi un tablou fără a şti că este *Vederea din Delft,* sau să ascultăm muzică fără a şti că este *Patimile după Sfîntul Matei:* este desigur foarte bine dar nu este acelaşi lucru (nu spun că este mai puţin bine) ca a privi *Vederea din Delft* sau ca a asculta *Patimile după Sfîntul Matei.* Din cauză că dacă, urmîndu-i (sau nu) pe Collingwood, Borges sau Goodman, eu raţionez aici folosind exemple literare, iau ca evident faptul că distincţia în cauză (între operă şi obiectul său de imanenţă) se aplică tuturor artelor - cu unele rectificări ale frontierei: doar opera literară începe prin a cere de la receptorul său o competenţă lingvistică (şi, în modul scris, o competenţă scripturală), muzica nu cere competenţe scripturale (notaţionale) decît pentru partitură, un plan de arhitect este o lectură mai tehnică decît un crochiu, etc. Dar mă întorc la inepuizabila poveste a lui Pierre Menard, căreia se cuvine să-i stabilim limita de relevanţă. Cînd spunem (acest „spunem" nu îl înglobează pe Goodman) că *peche* şi *peche* sînt două cuvinte distincte, ne situăm la nivelul semnificaţiei literale: primul desemnează un fruct, al doilea un sport. Dacă nu am avea de distins decît între un sens literal

(„Fido este un cîine") şi un sens figurat („Cutare este un cîine"), nu am mai avea de-a face cu „două cuvinte" distincte, ci cu două accepţiuni (una literală şi una figurată) ale aceluiaşi cuvînt[18]. Dacă *Quijote* a lui Cervantes şi cel al lui Menard nu ar avea, în mare, acelaşi sens literal - fie, dacă, printr-o coincidenţă miraculoasă (nu am ajuns chiar aici), unul ar fi scris în spaniolă şi celălalt într-o limbă extraterestră în care acelaşi şir de litere nu ar avea deloc acelaşi sens -, cred că nu ar trebui să spunem că avem de două ori acelaşi text, ci doar că avem de două ori aceeaşi înlănţuire „sintactică" de litere *(sameness of spelling),* ca în cazul bilingvului *chat/chat. Quijote* de Cervantes şi cel de Menard au acelaşi text, în sensul tare, fiindcă au nu numai aceeaşi identitate grafică sau fonică, dar şi aceeaşi semnificaţie literală. Identitatea lor merge deci mai departe decît cea între *peche* şi *peche,* care nu au în comun decît elementele lor „sintaxice": ea înglobează şi, ca între *cîine* şi *cîine,* o parte (dar numai o parte) de sens. într-adevăr, cînd Cervantes şi Menard scriu: „Adevărul al cărui mamă este istoria, concurentă a timpului, depozit de acţiuni, martoră a trecutului, exemplu şi cunoaştere a prezentului, învăţătură a viitorului", ei semnifică am;ndoi (sau cel puţin aceasta reiese din comentariul lui Borges) acelaşi lucra pe plan literal, dar sub pana lui Cervantes „această enumerare este un simplu elogiu retoric al istoriei"; Menard însă, „contemporan al lui William James [şi precursor, între alţii, al lui Goodman], nu defineşte istoria ca o cercetare a realităţii, ci ca originea ei. Adevărul istoric, pentru el, nu este ce s-a întîmplat, ci ceea ce noi gîndim că s-a întîmplat."

Diferenţa între cele două fraze (din acelaşi text) nu se produce deci între două sensuri literale, ca în cazul lui *peche/peche,* ci mai degrabă între două interpretări ale sensului literal, care determină două contexte istorice şi filosofice. La fel, diferenţa între cuvîntul *maimuţă* bătut la maşină de Jimbo şi *maimuţă* dactilografiat de stăpînul său nu ţine de o diferenţă de

1° Nu uit caracterul gradual şi fluctuant al acestei distincţii: *trombone* (rom., *trombon* - n. tr.) instrument de muzică şi *trombone* (rom., *agi-afă de birou* - n. tr.) instrument de birou sînt oare unul sau două cuvinte? Dar aceasta nu face nevalidă intenţia mea.

denotare, ci de faptul că al doilea este în mod banal dactilografiat de o fiinţă umană, iar celălalt, în mod miraculos, de un animal; dacă eu sar o dată la fel de sus ca Serghei Bubka în zilele sale bune, nici o persoană de bun-simţ nu va socoti că este vorba de aceeaşi performanţă. în termeni goodmanieni suficient deturnaţi[19], voi spune că cele două cuvinte (sau cele două fraze) sînt identice ca texte prin identitatea sintactică şi semantico-literală, dar diferă ca opere, prin diferenţa între „istoriile lor de producţie", şi că această diferenţă genetică induce o diferenţă de sens, dincolo de sensul literal identic. Ca să o spunem pe scurt, cele două fraze (a lui Cervantes şi a lui Menard) denotează acelaşi lucru (şi pînă aici ele sînt aşadar încă „aceeaşi frază"), dar nu au aceeaşi conotaţie, din două motive enunţate de Borges: unul, pe care tocmai l-am menţionat, este că aceeaşi opinie nu are aceeaşi rezonanţă în două epoci diferite; altul este că stilul acestei fraze, standard în secolul al XVII-lea, este arhaic în al XX-lea. Am folosit cuvîntul- *conotaţie* pentru a desemna ceea ce deosebeşte cele două fraze, dar el nu se aplică la fel de bine diferenţelor subliniate de Borges, şi aceasta în virtutea definiţiei termenului, pe care o presupun aici cunoscută. Diferenţa stilistică între caracterul (presupus) standard al frazei lui Cervantes şi arhaismul (de asemenea presupus) al celei a lui Menard este de ordinul conotaţiei *stricto sensu,* de vreme ce *modul de a denota* este cel care degajează în fiecare frază o semnificaţie secundară (stilistic) diferită. Dar diferenţa pe care am numit-o „filosofică" nu este exact de acelaşi ordin, şi aş califica-o bucuros drept *transnotaţie,* fiindcă ea ţine nu de modul de a denota, ci de faptul că ideea denotată, după Borges, denotă la rîndul său, aşa cum un indiciu îşi denotă cauza: tradiţia retorică la Cervantes, influenţa pragmatistă la Menard[20]. Or, un

Deturnaţi, pentru că aplicarea lor nu este goodmaniană: pentru Goodman, „istoria de producţie" nu contează în identificar ?a operelor alografice; pentru mine, ea nu contează în identificarea textului lor, dar contează eminamente în identificarea lor ca operă.

-° Această noţiune de „transnotaţie" este destul de aproape de ceea ce eu numesc „evocare" în 1991, p. 120; şi probabil de ceea ce Goodman numeşte „referinţă multiplă": vezi 1977 şi „On Symptoms of the Aesthetic", *in* 1984.

mare număr de semnificaţii secundare care rezultă din aceste schimbări de context constau în valori transnotative. Dacă un alt Pierre Menard ar rescrie astăzi *Cidul,* fraza Ximenei: „Pleacă, nu te urăsc!" şi-ar păstra valoarea sa denotativă de origine (că ea nu-l urăşte, ba chiar, prin litotă, că ea îl iubeşte pe ucigaşul tatălui său, fiindcă aceste cuvinte nu şi-au schimbat sensul, literal sau figurat, din vremea lui

Corneille), dar sentimentul astfel declarat nu ar mai degaja poate pentru public aceeaşi valoare ideologică: indiciu, nu al unei scandaloase lipse de milă filială, ci (de exemplu) al victoriei dragostei asupra eticii vendetei şi/sau al unei prăpăstii între două generaţii. Mi s-ar obiecta probabil că nu este necesar să imaginăm un *remake* literal *ă la* Menard pentru a întîlni astfel de divergenţe de interpretare, şi că acesta pune faţă în faţă reacţiile atenţionale ale publicului epocii (atestate de faimoasa Dispută) şi cele ale publicului modern[21], cu privire la textul *Cidului,* - altfel spus două „lecturi" ale aceluiaşi text. Este absolut exact şi este tocmai unde doream să ajung.

Cazul lui *Quijote* de Pierre Menard era nu doar imaginar, ci şi fantastic, de vreme ce presupune că un scriitor din secolul al XX-lea, fără a-l copia şi fără să-l fi învăţat pe de rost poate să producă *(pmducir),* şi nu să reproducă, o replică literală a unui text din secolul al XVII-lea, printr-un miracol palingenetic la fel de improbabil ca şi isprava fortuită a lui Jimbo. Dar trebuie să remarcăm că această replică ar putea, de asemenea, să rezulte din procese mult mai puţin supranaturale, precum plagiatul (Menard, de data aceasta, recopiază *Quijote* şi îl publică impasibil sub numele său sperînd că cititorii nu vor observa nimic) sau deturnarea provocatoare *ă la* Duchamp: acelaşi proces, dar

[21] Este de altfel probabil, şi chiar atestat, că „publicul" din 1637 era de fapt împărţit, şi că părerea cenzorilor Academiei nu era aceea a majorităţii spectatorilor, după cum atestă succesul piesei. Dezbaterea asupra *Principesei de Cleves* relevă acelaşi gen de divergenţe. Literalmente, toată lumea înţelege că dna de Cleves îşi mărturiseşte soţului pasiunea pentru dl. de Nemours: dar pentru unii această mărturisire este un semn de loialitate conjugală, pentru alţii ea constituie un demers foarte indiscret: o femeie de lume nu trebuie să-şi nelinîştească soţul.

vizînd de data aceasta succesul care se ataşează gagului „conceptual". Bineînţeles, în aceste două cazuri, un text identic, sintactic şi literal, cu cel al lui Cervantes comportă o semnificaţie transnotativă foarte diferită, fiindcă provine dintr-o „istorie de producţie", adică de fapt dintr-un *act* artistic foarte diferit. Şi faptul că în ambele cazuri Menard ar fi produs, laborios sau mecanic, un „nou exemplar" în care Nelson Goodman ar putea foarte bine „să citească pe *Quijote* al lui Cervantes" nu schimbă cu nimic această diferenţă de semnificaţie, pentru moment cu totul intenţională, care distinge radical aceste trei opere, riguros homotextuale, atît cît pot ele să fie[22]. Recunosc cu dragă inimă că aceste două ultime cazuri sînt încă imaginare, dacă mi se acceptă în schimb că ele sînt perfect posibile - şi chiar, în vremurile noastre, de o tristă banalitate. Referirea la Duchamp ajunge pentru a indica faptul că acest tip de practică poate fi conceput în toate artele, şi ne amintim desigur în ce termeni evocă Borges la sfîrşitul.povestirii sale genul de beneficiu pe care literatura poate să-l obţină recurgînd judicios la „tehnica anacronismului deliberat şi a atribuirilor eronate. Această tehnică, cu o aplicaţie infinită, ne invită să citim *Odiseea* ca şi cum ar fi fost posterioară *Eneidei,* iar cartea *Grădina Centau-j-uhci* de Dna Henri Bachelier ca şi cum ar fi fost de Dna Henri Bachelier. Această tehnică împănează cu aventuri cărţile cele mai liniştite. Să atribuim *Imitaţia lui Iisus Hristos* lui Louis-Ferdinand Celine sau lui James Joyce, nu înseamnă oare să reînnoim suficient precarele sfaturi spirituale din această lucrare?" Să remarcăm, în trecere, că una dintre aceste sugestii - deturnarea minimalistă constînd din „atribuirea" unei opere adevăratului său autor - este aplicată curent de cîteva secole încoace, şi că ea nu este cel mai puţin eficientă.

[2]- în articolul său „Infinitul literar: Aleph", Maurice Blanchot (1959, p. 118) observă că „absurditatea memorabilă" a istoriei lui Menard „JIU este nimic altceva [aş spune mai degrabă că este inversul, dar cunoaştem gustul lui Blanchot pentru *coincidentia oppositontm]* decît cea care se înfăptuieşte în orice traducere. într-o traducere avem aceeaşi operă într-un dublu limbaj; în ficţiunea lui Borges, avem două opere în identitatea unui acelaşi limbaj" - pentru mine: a aceluiaşi text.

Ni se va obiecta poate (acest *ni* îi înglobează pe Borges şi pe cîţiva alţii, dintre care cu siguranţă Arthur Danto[23]) încă o dată caracterul imaginar al acestor „experienţe de gîndire". Nu sînt sigur că acest caracter este suficient pentru a desconsidera învăţămintele lor, dar, reamintesc, cazurile de „dezatribuire" (şi de „reatribuire") sînt frecvente în toate artele, şi întreb dacă mai receptăm în acelaşi fel *Scrisorile călugăriţei portugheze* de cînd le ştim că sînt de mîna lui Guilleragues, sau, tot aşa, *Viaţa înaintea ta* de cînd a fost redată lui Romain Gary, sau tablourile dezatribuite lui Rembrandt, sau falsul Vermeer de Van Meegeren, pentru care Nelson Goodman însuşi a arătat bine[24] cum destituirea lor, prin schimbarea corpusului, a schimbat percepţia noastră asupra maestrului din Delft. Sau mai e aceeaşi foaie de hîrtie puţin murdară, o dată ce ştim că este vorba de nimic mai puţin decît de un desen de De Kooning însuşi, şters de Rauschenberg în persoană? Sau acelaşi tablou de Braegel, înainte şi

după lectura titlului său, *Prăbuşirea lui Icar?* Sau aceste nenumărate opere „abstracte" ale unui Klee, Brâncuşi, Motherwell sau Nicolas de Stael, cărora atribuirea unui titlu referenţial le este suficientă pentru a impune o valoare simbolică?
Aceste cazuri, artificiale sau marginale dacă vrem, ilustrează un fapt mai general, care este dependenţa, şi deci variabilitatea contextuală (după epoci, culturi, indivizi, şi, pentru fiecare individ, împrejurările) a receptării şi funcţionării operei. Valorile denotative (verbale sau picturale) sînt fără îndoială mai stabile, deşi cuvintele, cel puţin, pot să-şi schimbe sensul, după cum ştiu, dintr-o amară experienţă, tinerii cititori moderni ai lui Montaigne sau chiar Racine. Dar valorile conotative şi transnotative, sau mai general, cele numite de Goodman exemplificatoare şi expresive, sînt în mare parte determinate istoric şi cultural. Desigur, nu depinde de nici un context cultural faptul că *Gioconda* aparţine categoriei „ulei pe lemn" sau *Fedra* categoriei „piesă în cinci acte şi în versuri", dar nu este sigur că aceste caracteristici tehnice şi-au păstrat (slaba)
-3 Care, contrar lui Goodman, acceptă (şi integrează tezei sale, 1981, cap. 2) interpretarea borgesiană a cazului Menard.
[24] Goodman 1968. p. 145; 1984, p. 196; cf. Danto 1981, p. 88.

lor semnificaţie originară, de cînd majoritatea tablourilor sînt pe pînză şi majoritatea pieselor în proză: ceea ce nu merita nici o atenţie a devenit o trăsătură de reţinut. Determinările generice depind mult de categoriile epocii: elegiacul, liricul, tragicul nu mai desemnează pentru noi aceleaşi trăsături caracteristice ca pentru un grec sau un roman din Antichitate; faptul că numim cîntecele de gestă „epopei medievale" (şi *Romanul lui Renart* „epopee animală") ar fi surprins fără îndoială un poetician al epocii clasice, iar culoarea „romanescă" pe care o găsim în *Odiseea* datorează mult emergenţei tardive a unui gen despre care Antichitatea clasică nu avea nici o bănuială - şi care s-a constituit, în primele secole ale erei noastre, aparent fără a fi conştientă de răsturnarea categorială pe care o introducea; dar, oricine o ştie, să vorbim despre acest „gen" nu are exact acelaşi sens într-o limbă care cunoaşte şi una care ignoră împărţirea între *novei* şi *romînce.* Şi modul în care Lulli, Gongora sau Bemini exemplifică pentru noi arta barocă se datorează mai mult viziunii noastre despre artă decît celei a artiştilor înşişi şi contemporanilor lor. Este momentul să facem din nou apel la Malraux: „Operele de artă reînvie în lumea *noastră* a artei, nu a lor." Cît despre valorile expresive, sau exemplificările metaforice, ele depind prin definiţie de relaţiile de echivalenţă analogice dintre care multe la rîndul lor ţin de categorii impuse de obedienţa culturală. Relaţia *luminos -vesel, întunecat =trist* nu are probabil aceeaşi forţă în civilizaţiile în care albul este culoarea de doliu, iar relaţia *major =vesel, minor = trist* depinde evident de un sistem (tonal) care este cel al tradiţiei europene moderne şi nu poate avea nici o aplicaţie acolo unde scările modale sînt altfel structurate. Este aşadar puţin probabil ca o pînză de Monet sau de Rembrandt, o compoziţie în do major sau în la bemol minor să aibă o valoare expresivă integral universală.
Nu este necesar, de altfel, să parcurgem mari distanţe culturale sau istorice pentru a observa asemenea variaţii atenţionale în atribuirea valorilor simbolice. Iată cum doi mari scriitori ai acestui secol, amîndoi francezi, la paisprezece ani distanţă, comentează acelaşi tablou:

„Un critic care scrisese că în *Vedere din Delft* [...] tabloul pe care-l adora şi credea că-l cunoaşte foarte bine, o mică bucată de zid galben (pe care nu şi-l amintea) era atît de bine pictată încît era, 4acă o priveai singură, ca o preţioasă operă de artă chinezească, de o frumuseţe care îşi ajungea sieşi [...]. El se găsi, ÎQ sfîrşit, în faţa acestui Ver Meer, pe care şi-l amintea mai strălucitor, mai diferit de tot ce cunoştea, dar unde, graţie articolului criticului, el observă pentru prima oară mici personaje în albastru, că nisipul era roz, şi în fine preţioasa materie a acestui colţ de zid galben."
„ *Vederea din Delft [...]* în care trapezele şi triunghiurile, această suspendare savantă de acoperişuri lungi şi de porumbei, se aliniază, pregătită de o apă imaterială şi separată la mijloc sub arcul unui mic pod prin pătrunderea celei de a treia dimensiuni, ca o cavalcadă de teoreme"[25].
Nu aş risca prea mult calificînd prima viziune drept detailistă şi substanţialistă *(painterly)* şi a doua drept formalistă (tendinţă geometrică, pînă la a aprecia apa ca „imaterială"). Nici dacă aş deduce de aici că acest tablou suportă în mod egal cele două moduri de percepţie (şi fără îndoială încă şi altele), măcar pentru motivul că orice receptare este selectivă şi că doi receptori pot să-şi îndrepte atenţia spre trăsături diferite ale aceleiaşi opere: „Eu nu pretind, spune Jean-Marie Schaeffer, că proprietăţile unei opere se schimbă o dată cu receptorii; opera este ce este, dar nu toţi receptorii «mobilizează» aceleaşi

proprietăţi[26]." Această selectivitate este întrucîtva condiţia pasivă a variaţiilor atenţionale, a cărei principală cauză activă este fără îndoială evoluţia limbajului artistic însuşi, care nu încetează să aibă repercusiuni, retroactiv, asupra percepţiei operelor anterioare. „Orice mare artă, mai spune Malraux, îşi

[25] Proust, *Prizoniera,* 1923, p. 692; Claudel 1935, p. 182. Am putea găsi diferenţe de interpretare de acelaşi ordin, de exemplu între Fromentin şi Claudel referitor la *Rondu! de noapte,* sau între Cliateaubriand şi Michelet referitor la catedrala gotică.

[26] Schaeffer 1992, p. 385. Aş comenta bucuros: obiectul de imanenţă este ce este şi fiecare „mobilizare" de proprietăţi constituie o operă diferită.

modifică predecesoare[27] sale", sau, dacă preferăm un autor mai *in:* „Adevărul este că fiecare scriitor îşi *creează* precursorii. Aportul său modifică concepţia noastră asupra trecutului ca şi asupra viitorului[28]." Fiecare ştie cît de mult a schimbat cubismul percepţia noastră asupra lui Cezanne (şi poate asupra lui Vermeer, cel puţin pentru Claudel) sau expresionismul abstract percepţia noastră asupra lui Monet, Gauguin sau Matisse; nu-l mai înţelegem pe Wagner în acelaşi fel după Schonberg, nici pe Debussy după Boulez; nici pe Baudelaire după Mallarme, nici pe Austen după James, pe James după Proust, iar Proust însuşi găsea la Dna Sevigne o „latură Dostoievski", care, fără îndoială, scăpase contemporanilor marchizei. Michael Baxandall arată foarte bine caracterul iluzoriu, sau prea unilateral, al noţiunii de „influenţă", care, între doi artişti consecutivi X şi Y, atribuie mecanic lui X o acţiune asupra lui Y, în vreme ce studiind relaţia mai atent „ne dăm seama că întotdeauna al doilea element este adevăratul motor al acţiunii", fiecare artist alegînd şi trăgîndu-l spre el pe „precursorul" său: „De fiecare dată cînd un artist «suferă» o influenţă, el rescrie un pic istoria artei căreia îi aparţine[29]." El o rescrie mai întîi pentru el însuşi, dar de asemenea, şi în mod inevitabil, pentru noi toţi, astfel încît istoria artei se „trăieşte" întotdeauna pe dos, plecînd de la prezent.

Formularea cea mai simplă (deşi paradoxală) a acestei stări de lucruri mi se pare a fi aceasta: „O carte se schimbă prin faptul că nu se schimbă atunci cînd lumea se schimbă[30]." După cum ştim, textele, prin idealitatea lor, sînt singurele obiecte de imanenţă care „nu se schimbă" *stricto sensu,* şi în multe alte privinţe toate operele nu încetează să „se schimbe" fiecare în

[27] Malraux 1947, p. 222.

[28] Borges 1951, p. 151. Dar Borges (după alţii, precum Curtius şi Eliot) a brodat adesea pe această temă, de exemplu în aceşti termeni: „O literatură diferă de alta, posterioară sau anterioară ei, mai puţin prin text cît prin felul în care este citită: dacă mi-ar fi dat să citesc orice pagină de astăzi - aceasta de exemplu - cum va fi ea citită în anul 2000, aş cunoaşte literatura anului 2000" *(ibid.,* p. 244).

[29] Baxaudall 1985, pp. 106-l11.

[iK)] Bourdieu citîndu-l pe J. R. Levenson, *in* Chartier 1985, p. 236.

felul său. Dar schimbarea de care este vorba aici este de o altă natură şi ea nu cruţă - poate chiar mai puţin decît altele - operele cele mai imuabile. Relaţia noastră cu operele trecutului, sau venite din alte părţi, nu are de ales decît între anacronismul (sau „anatopism") spontan care ne face să receptăm aceste opere vechi sau îndepărtate în lumina şi în perspectiva *hic et* ntmc-ului nostru şi efortul de corectare şi de restituire care constă în a regăsi şi a respecta valoarea lor de origine, a căuta, ar spune Malraux, „ce au spus ele" dincolo „de ce ne spun". Dar, după cum fiecare ştie, chiar acest efort este datat şi situat: istoricii (şi pictorii!) epocii clasice se sinchiseau prea puţin de corectarea anacronismelor lor, şi, cum spune Caillois, nu toate culturile au etnologi. Oricum ar sta lucrurile, nici anacronismul naiv, nici efortul de corectare nu ne pun, în faţa acestor opere, în situaţia producătorilor lor sau a publicului lor imediat. Există aici o paralaxă culturală pe care n-o putem corecta fără să o ştim, şi chiar această conştiinţă induce o alta. în toate cazurile, opera „reînvie" sau supravieţuieşte într-o „lume a artei", care nu era a sa. Celebra remarcă a lui Wolfflin, că în artă nu orice este posibil în orice epocă[31], nu este valabilă doar pentru creaţia, ci şi pentru receptarea operelor. Nu este vorba aici de imposibilitate fizică (Poussin sau Hokusai ar fi *putut* picta *Guernica),* ci de semnificaţie culturală: scoase din contextul lor, actele îşi schimbă funcţia şi adevărul e că în artă nu orice are acelaşi *sens* în orice epocă şi în orice cultură. „Mai sînt încă, spunea Schonberg, lucruri frumoase de scris în do major"; nu ştiu ca el s-o fi făcut, şi oricum cuvîntul cel mai greu în această frază (ca şi în altele) este evident *încă.*

Am, de cîteva pagini, impresia dezagreabilă că manevrez ceea ce a devenit truism, şi nu începînd cu Malraux sau Borges ci, se ştie, începînd cu Benjamin, sau într-un mod paseist mai greoi, începînd cu Heidegger din *Originea operei de artă* („Sculpturile templului din Egina, adăpostite în colecţia

miincheneză, sau *Antigona* lui Sofocle în cea mai bună ediţie critică sînt definitiv desprinse, în ipostaza lor de opere, din

[31] Wolfflin 1915. p. 16.

spaţiul care este esenţa lor [...] Descompunerea şi dispariţia lumii lor apar ca definitive. Operele.nu mai sînt cele care au fost etc."), chiar începînd cu *Estetica* lui Hegel, în care „moartea artei" înseamnă între altele că „arta nu mai are pentru noi înalta destinaţie de altădată. Ea a devenit pentru noi obiect de reprezentare, şi nu mai are această imediateţe, această plenitudine vitală etc.[32]" înseamnă poate să sărim de la truism la hiperbolă dacă vorbim de *pluralitate operală* referitor la aceste fapte de variaţie funcţională - evidente în ele însele, chiar dacă nu sîntem obligaţi să le interpretăm în mod uniform apocaliptic. Mi se pare totuşi imposibil să definim o operă fără să integrăm acestei definiţii trăsăturile funcţionale. O operă este un obiect de imanenţă *plus* un anumit număr, virtualmente infinit, de funcţii. De fiecare dată cînd ansamblul efectiv al acestor funcţii se modifică, chiar atunci cînd obiectul „nu se schimbă", sau se schimbă în alt fel, opera care rezultă de aici se modifică. Fie că o concepem (primul mod de transcendenţă) ca fiind ceea ce acţionează prin intermediul mai multor obiecte diferite, fie (al doilea mod) ca fiind ceea ce acţionează printr-o manifestare lacunară şi indirectă, sau (al treilea mod) ca fiind ceea ce acţionează divers, după context, prin acelaşi obiect, în toate cazurile relaţia de „transcendenţă" între operă şi obiectul său de imanenţă se poate defini în termeni .funcţionali: opera, aşa cum o arată puţin[33] şi numele său, este *acţiunea* pe care o exercită un obiect de imanenţă.

Iată-ne deci şi mai aproape de ceea ce ar trebui să facă obiectul unui volum viitor, ceea ce mă autorizează poate să mă opresc aici. Vreau doar să reamintesc că această definiţie funcţională a operei de artă, care pare aici, prin anumite consecinţe, să opună pe Borges, sau Collingwood, sau Danto, sau pe mulţi alţii, lui Goodman, nu este lipsită de corespondent la acesta din urmă,

[32] Heidegger 1935, pp. 42-43; Hegel, între alţii 1832, voi. I, p. 33. Şi Schaeffer (1992, p. 427) reaminteşte tocmai că această constatare (în ocurenţă, critică) a efectelor de muzeu şi a ceea ce voi numi în curînd elginism datează cel puţin de la Quatremere de Quincy, *Scrisoare asupra proiectului de a ridica monumentele Italiei* (1796) şi *Consideraţii morale asupra destinaţiei operelor de artă* (1815).

[ii] Şi adjectivul pe care i-l atribui adesea: *operai* este ceea ce operează.

astfel încît acest capitol este tot atît de bine un fel de *Goodman versus Goodman.* Căci nu uit că Borges sau Danto nu sînt singurii care argumentează asupra perechilor de obiecte fizic indiscernabile dar funcţional distincte, precum cei doi *Quijotte* sau cele două serii de cutii Brillo: tocmai *Limbajele artei* opun, funcţional, aceste două obiecte indiscernabile dintre care unul este o diagramă ştiinţifică şi celălalt un desen de Hokusai. Contextul nu determină numai *felul* funcţiei artistice aici, ci şi prezenţa sau absenţa funcţiei artistice. Şi tot Goodman ne arată că un acelaşi obiect poate funcţiona ca operă de artă sau nu, după funcţia simbolică pe care o exercită[34]. Este greu să punem de acord acest gen de propoziţii, şi altele cîteva[35], cu refuzul marcat altundeva de a distinge, de exemplu, între un text ca simplu obiect „sintactic" şi opera pe care el îl constituie, sau nu-l constituie, sau îl constituie în alt fel, după cum îşi schimbă semnificaţia. Această contradicţie ţine de (sau se reduce poate la) o alta, între o ontologie consecvent nominalistă şi o estetică funciar (şi lăudabil) pragmatistă, în care funcţia are valoare de statut[36]. Se va fi înţeles ce opţiune ne impune, cred eu, realitatea, dar las pentru mai tîrziu expunerea, şi dacă este posibil, justificarea ei.

Acum este aşadar, mai puţin ca niciodată, momentul să tragem concluzii şi, cel mult, să întoarcem pagina, sau să observăm că ea a început să se întoarcă singură. în mod provizoriu la urma urmei, sau pregătitor, acest volum era consacrat modurilor de existenţă a operelor, în vederea unui studiu viitor despre modurile lor de acţiune, a cărui intenţie justifică singură

[34] 1977, p. 78

[3] Vezi în special noţiunea de *implementare,* în 1984, p. 142 *sq.,* şi în 1992, cînd această noţiune, definită în 1984 ca „tot ce contribuie la a face ca opera să funcţioneze *[all that goes into making a work work]"* este totodată (şi într-un mod mai grăitor) botezată *activation,* şi înglobează nu numai conservarea şi restaurarea operelor, dar şi mijloacele, pe care i le oferă reproducerile şi chiar „comentariile verbale", de a acţiona în mod „indirect": este evident al doilea mod de transcendenţă descris de noi.

[36] Traduc astfel, forţînd puţin nota:„*Function may underlie status"* (1984, p. 145).

grija acordată acestui examen preliminar, uneori arid prin abstractizare conceptuală, uneori greoi de

empiric prin proliferarea exemplelor: dacă operele de artă nu ar fi, aşa cum sînt, obiecte de relaţie estetică, studiul modurilor lor de a fi nu ar fi foarte motivat, cel puţin în ochii mei. Am deci conştiinţa de a-l fi supus, pe improbabilul meu cititor, la un prea lung demers de abordare, al cărui sfîrşit este încă de ordinul promisiunii, iar raţiunea de a fi, de ordinul ipotezei. Mi se pare însă şi sper să o fi arătat, că de fapt, dintre cele două moduri de existenţă, analizate în paginile precedente, al doilea avea deja multe în comun cu modurile de acţiune, care ne vor preocupa în curînd, dacă timpul ne va permite: dacă imanenţa, în cele două regimuri ale sale, este de ordinul lui „a fi" („Despre ce fel de obiecte este vorba?"), transcendenţa în diversele sale moduri, este mai mult de ordinul lui „a face" sau „a acţiona", pentru că ea ţine de raportul variabil între obiectul de imanenţă şi efectul pe care îl exercită (sau nu) asupra receptorilor săi - pe care va trebui evident să-l descriem. Dacă imanenţa defineşte întrucîtva opera în repaus (sau mai degrabă în aşteptare), transcendenţa ne arată deja, cel puţin la orizont, opera în acţiune, şi arta la lucru.

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ
„OCTAVIAN GQGA*
CLUJ

BIBLIOGRAFIE

Adorno, Theodor W. (1963), *Quasi una fantasia,* trad. fr. de Jean-
Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982. Aldrich, Vîrgil (1963), *Philosophy ofArt,* Englewood Cliffs, Prentice Hali. Alpers, Svetlana (1988), *L'Atelier de Rembrandt,* trad. fr. de Jean-
Francois Sen£, Paris, Gallimard, 1991. Arasse, Daniel (1992), *Le Detail,* Paris, Flammarion. Aristotel (1980), *La Poetique,* trad fr. de Roselyne Dupont-Roc şi Jean
Lallot, Paris, Ed. du Seuil. Barthes, Roland (1964), *Essais critiques,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1968), „La mort de l'auteur", *Le Bruissement de la langue,* Paris,
Ed. du Seuil, 1984.
- (1971) „De l'oeuvre au texte", *ibid.*
Baxandall, Michael (1985), *Formes de l'intention,* trad. fr. de
Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon. Beardsley, Monroe (1958), *Aesthetics,* a Ii-a ed., Indianapolis, Hackett, 1981.
- (1970), „Le point de vue esthetique", *in* Lories (1988).
- (1978), *„Languages ofArt andArt Criticism", Erkenntnis,* nr. 12. Beardsley, Monroe C, şi Wimsatt, William K. (1950), „L'illusion de
l'intention", *in* Lories (ed.) (1988). Benjamin, Walter (1935), „L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction", *CEuvres choisies,* trad. fr. de Maurice de
Gandillac, Paris, Julliard, 1959.
Berlioz, Hector (1862), *A travers chants,* Paris, Griind, 1971. Binkley, Timothy (1977), „«Piece»: contre l'esthetique", *in* Genette
(1992). Blanchot, Maurice (1950). „Le Musee, l'Art et le Temps", *L'Amitie,*
Paris, Gallimard, 1971.
- (1959), *Le Livre ă venir,* Paris, Gallimard.
Borges, Jorge Luis (1944), *Fictions,* trad. fr. de P. Verdevoye şi N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951.

- (1952), *Enquetes,* trad. fr. de Paul şi Sylvia Benichou, Paris,
Gallimard, 1957. Boulez, Pierre (1975), *Par volonte etpar hasard,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1989), *Le Pays fertile,* Paris, Gallimard.
Cabaline, Pierre (1975), *Le Siecle de Picasso,* Paris, Gallimard, col.
„Folio-Essais", 1992.
Caillois, Roger (1958), *Les Jeux et Ies Hommes,* Paris, Gallimard. Cerquiglini, Bernard (1989), *Eloge de la variante,* Paris, Ed. du Seuil. Chartier, Roger (ed.) (1985), *Pratiques de la lecture,* Rivages. Chastel, Andre (1964), „Le tableau dans le tableau", *Fables, Formes,*
Figures, Paris, Flammarion, 1978. Claudel, Paul (1935), *Introduction ă la peinture hollandaise, CEuvres enprose,* Paris, Gallimard, col. „Bibliotheque de la Pleiade", 1965. Clerin, Philippe (1988), *La Sculpture: toutes ses techniques,* Paris,
Dessain et Tolra.
Cohen, Ted (1973), „The Possibility of Art", *in* Margolis (1987). Collingwood, R. G. (1938), *ne Principles of Art,* Oxford University
Press, 1958. Danto, Arthur (1964), „Le monde de l'art", trad. fr. *in* Lories (1988).

- (1981), *La Transfiguration du banal,* trad. fr. de C. Hary-Schaeffer,
Paris, Ed. du Seuil, 1989.
- (1986), *L'Assujettissementphilosophique de l'art,* trad. fr. de Claude
Hary-Schaeffer, Paris, Ed. du Seuil, 1993.
Dickie, George (1969), „Defining Art", *American Philosophical Quarterly,* nr. 6-3, iulie.
- (1971), *Aesthetics, An Introduction,* Irtdianapolis, Bobbs-Merrill.
- (1973), „Definir l'art" („Defining Art II"), trad. fr. *in* Genette (1992).
- (1974), *Art and the Aesthetics. An Instituţional Analysis,* Ithaca,
Corneli University Press. Dickie, George şi Sclafani, Richard (ed.) *{1911), Aesthetics: A Criticai Anthology,* New York, St. Martin's Press. Duthuit, Georges (1956), *Le Musee inimaginable,* Paris, Corti. Duve, Thierry de (1989), *Resonances du ready-made,* Nîmes,
Jacqueline Chambon. Eco, Umberto (1962), *L'CEuvre ouverte,* trad. fr. de Chantal Roux de
Bezieux, Paris, Ed. du Seuil, 1965. Edie, James M. (1975), „La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage", *in* colectiv *Sens et Existence. En Hommage ă Paul Ricaiur,* Paris, Ed. du Seuil. Escal, Francoise (1984), *Le Compositeur et ses modeles,* Paris, PUF. Fabius, Francois şi Benamou, Albert (1989), „Rodin, Claudel, Barye et

autres bronzes. Attention danger", prezentată de Isabelle de
Wavrin, *Beawc-Arts,* nr. 71. Gaudon, Jean (1992), „De la poesie au poeme: remarques sur les manuscrits poetiques de Victor Hugo", *Genesis,* nr 2, pp. 8l-l00. Genette, Gerard (1979), *Introduction ă l'architexte,* Paris, Ed. du
Seuil.
- (1982), *Palimpsestes,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1991), *Fiction et Diction,* Paris, Ed. du Seuil.
- (ed.) (1992), *Esthetique et Poetique,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1993), „Le regard d'Olympia", *in* colectiv *Mimesis et Semiosis. Miscellanees ojfertes ă Henri Mitterand,* Paris, Nathan. Georgel, Pierre şi Lecoq, Anne-Marie (1987), *La Peinture dans la peinture,* Paris, Adam Biro.
Glickman, Jack (1976), „Creativity in the Arts", in Margolis (1987). Gombrich, Ernst (1959), *L'Art et l'Illusion,* trad. fr. de Guy Durând,
Paris, Gallimard, 1971.
- Goodman, Nelson (1968), *Langages de l'art,* trad. fr. de J. Morizot,
Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- (1972), *Probletns and Projects,* Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- (1977), „Quand y a-t-il art?", *in* Genette (1992).
- (1978), *Ways ofWorldmaMng,* Indianapolis, Hackett.
- (1984), *OfMind and Other Matters,* Cambridge-Londres, Harvard
University Press.
- (1992), „L'art en action", trad. fr. de J.-P. Cometti, *Cahiers du M. N. A.M.,nxA\.*
Goodman, Nelson şi Elgin, Calherine (1988), *Reconceptions in Philosophy,* Londra, Routledge.
- (1990), *Esthetique et Connaissance,* trad. fr. de R. Pouivet, Combas,
Ed. de l'Eclat. Gresillon, Almuth (1994), *Les manuscrits modernes. Elements de critique genetique,* PUF. Hanslick, Edouard (1854), *Du beau dam la musique,* trad. fr. de
Charles Bannelier, Paris, Christian Bourgois, 1986. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1832), *Esthetique,* trad. fr. de Samuel
Jankelevitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1964. Heidegger, Martin (1935), „L'origine de l'ceuvre d'art", *Chemins qui ne menent miile part,* trad. fr. de Wolfgang Brokmeier, Paris,
Gallimard, 1962.
Ingarden, Roman (1965), *The Literary Work of Art,* Evanston, Northwestern University Press, 1973.

Jakobson, Roman (1973), *Questions depoetique,* trad. fr., Paris, Ed. du
Seuil.
Jastrow, J. (1901), *Fact and Fable in Psychology.* Kant, Immanuel (1790), *Critique de lafaculte dejuger,* Ed. Ferdinand
Alquie, Paris, Folio-Gallimard, 1985. Kennick, William E. (1958), „Does Tradiţional Aesthetics Rest on a

Mistake?",MîW,nrl7. Kosuth, Joseph (1969), „Art after PMlosophy", *in* G. Battock (ed.), *IdeaÂrt.A Criticai Anthology,* New York, Dutton, 1973. Lalande, Andre (1988), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* a 10-a ed., Paris, PUF. Leibowitz, Rene (1971), *Le Compositeur et son double,* Paris, Gallimard. Le Witt, Sol (1967), „Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum,* iunie 1967. Lipman, Jean şi Marshall, Richard (1978), *Art about Art,* New York, Dutton. Lord, Albert (1960), *Tire Singer of Tales,* Cambridge, Harvard Universiry Press. Lories, Danielle (ed.) (1988), *Philosophie analytique et Esthetique,* Paris, Meridiens-Klincksieck. Malraux, Andre (1947), *Le Musee imaginaire,* Paris, Gallimard, col. „Idees-Art", 1965. Mandelbaum, Maurice (1965), „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterfy,* nr. 2-3, iulie. Margolis, Joseph (1947), „Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities", *British Journal of Aesthetics nr. 8.*

- (1978), *Art and Philosophy,* New York, The Harvester Press.
- (1980), „La specificite ontologique des osuvres d'art", trad. fr. *in* Lories (1988).
- (ed.) (1987), *Philosophy Looks at the Arts,* a 3-a ed., Philadelphia, Temple University Press. Menendez Pidal, Ramon (1959), Z-a *Chanson deRolandet la Tradition epique des Francs,* trad. fr. de I. M. Cluzel, Paris, Picard, 1960. Meyer, Ursula (1972), *Conceptual Art,* New York, Dutton. Parry, Milman (1928), *L'Epithete traditionnelle dans Homere,* Paris, Les Belles Lettres.
- (1971), *The Making of Homeric Verse,* ed. Adam Pany, Oxford, Clarendon. Prieto, Luis (1988), „Le mythe de roriginal" *in* Genette (1992).

Proust, Marcel (1918), *Â l'ombre des jeunes filles en fleurs, Â la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, col. „Bibliotheque de la Pleiade", 11, 1987.

- (1921), *La Prisonniere, Â la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, col. „Bibliotheque de la Pleiade", t. III, 1988.
- (1971), *Contre Sainte-Beuve,* Paris, Gallimard, col. „Bibliotheque de la Pleiade". Queffelec, Lise (1989), *Le Roman-feuilleton francais au XLX^e siecle* Paris, PUF. Reynolds, L. D. şi Wilson, N. G. (1968), *D'Homere â Erasme. La transmission des classiques grecs et latins,* Paris, Ed. du CNRS 1991.

Rheims, Maurice (1992), *Apollon ă Wall Street,* Paris, Ed. du Seuil. Rosenberg, Pierre (1984), *Catalogue de l'Exposition Watteau,* Grand Palais, Paris.

Rudei, Jean (1980), *Technique de la sculpture,* Paris, PUF. Sandler, Irving (1990), *Le Triomphe de l'art americain,* t. II, *Les Annees soixante,* trad. fr. de Frank Straschitz, Paris, Ed. Carre.

- (1991), *Le Triomphe de l'art americain,* t. UI, *L'Ecole de New York.* Schaeffer, Jean-Marie (1987), *L'Imageprecaire,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1989), *Qu'est-ce qu'un genre litteraire?.* Paris, Ed. du Seuil.
- (1992), *L'Art de l'âge moderne,* Paris, Gallimard.
- (1992), „Nelson Goodman en poeticien", *Cahiers du M. N. A. M.,* toamna 1992. Schloezer, Boris de (1947), *Introdiiction ă Jean-Sebastien Bach,* Paris, Gallimard. Sclafani, Richard (1971), „«Art», Wittgenstein, and Open-Textured Concepts", *Journal of Aesthetics and Art criticism,* primăvara. Shusterman, Richard (1984), *The Object of Literary Criticism,* Amsterdam, Rodopi. Souriau, Etienne (1947), *La Correspondance des arts,* Paris, Flammarion. Stevenson, Charles L. (1957), „Qu'est-ce qu'un poeme", *in* Genette (1992). Strawson, P. F. (1959), *Les Individus,* trad. fr. de A. Shalom şi P. Drong, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

- (1974), „Aesthetic Appraisal and Works of Art", *Freedom and Resentment,* Londra, Methuen.

Urmson, J. O. (1957) „What Makes a Situation Aesthetic?", *Proceedings of the Aristotelian Society,* voi. suplim. XXXI.

- (1977), „Literature", *in* Dickie şi Sclafani.

Valery, Paul '(1928), „La Conquete de l'ubiquite", *(Euvres,* Paris, Gallimard, col. „Bibliotheque de la Pleiade", t. II, 1960.
- (1939), „Poesie et pensee abstraite", *(Euvres,* Paris, Gallimard, col. „Bibliotheque de la Pleiade", 1.1, 1957. Vallier, Dora (1980), *L'Art abstrait,* Paris, Le Livre de Poche. Walton, Kendall (1970), „Categories de l'art"; *in* Genette (1992). Weitz, Morris (1956), „Le role de la theorie en esthetique", trad. fr. *in*
Lories(1988). Wittgenstein, Ludwig (1953), *Investigations philosophiques,* trad. fr, de P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961. Wolffiin, Heinrich (1915), *Principes fondamendaia de l'histoire de l'art,* trad. fr. de Claire şi Marcel Raymond (1952), col. „Idees-Art", Gallimard, 1966. Wollheim, Richard (1968), *Art and Its Objects,* Cambndge University Press, 1980. Wolterstorff, Nicholas (1980), *Works and Worlds of Art,* Oxford, Clarendon. Ziff, Paul (1953), „The Task of Defining a Work of Art", *Tiie Philosophical Review.* Zumthor, Paul (1972), *Essai de poetique medievale,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1975), *Langue, Texte, Enigme,* Paris, Ed. du Seuil.
- (1987), *La Lettre et la Voix,* Paris, Ed. du Seuil.

Index

Abadie (R): 263.
Adomo (Th. W.): 124.
Ajar (E.): 268.
Albaret(C.):215.
Albers (J.): 202.
Aldrich (V.): 268.
Allegri(G.): 124, 146.
Alpers (S.): 200.
Ambrogio di Predis: 193.
Anouilh (J.): 252.
Apollinaire (G.): 151.
Aragon(L.):213, 223.
Arasse (D.): 246.
Aristotel: 147, 155, 156.
Arp (H.): 162.
Ateneu de Naucratis: 252.
Auden (W. H.): 252.
Austen (J.): 284.
Avellaneda: 244.
Bach (J. S.): 92. 138, 209, 218. 258.
Bachelier (E.): 280.
Balanchiae (G.): 167.
Baltard (V.): 263.
Balzac (H. de): 37. 43, 68, 202, 212, 218,246.
Baremboim (D.): 258. Barrault (J. L.): 92. Barre (M.): 264. Barry(R.): 169. 180. Barthes (R.): 82. 226. Bartkoldi (F. A.): 63.
Baudelaire (Ch.): 43, 95-96, 124, 13l-l34.136-l37, 180,255,284. Baxandall (M.): 284. Bayard (H.): 63. Bayeu(F.):71. Beardsley (M.): 92, 167, 226.
Beaumarchais: 92. 147.
Beckett(S.):41,155,205. Bedier (J.): 275.
Beethoven (L. van): 39, 79, 92. 110. 116, 122, 133. 138, 140, 167, 186, 208-209,216-217,231,243. Beguin (A.): 225.
Belmondo (R): 69. Benamou (A.): 69. Benjamin (W.): 183, 189, 255-256, 258. 285.
Berchet (J. C): 224. Berlioz(H.): 151,208. Bernini (G. L.): 193,282. Billing (K.): 94. Biukley(T.): 160-l61, 164, 167-l68, 170, 178. Bizet (G.): 90.
Blanchot (M.): 178, 213, 256, 280. Boccaccio: 223. Bocuse(R): 51. Boiardo (M.): 235. Bonaccorso (G.): 144. Borgeaud (G.): 212. Borges (J. L.): 114, 145, 156, 214, 243. 269, 272-273. 276-278. 280-281.284-287. Bouilhet(L.):219. Boulez (R): 57, 93-94, 119, 215, 284. Bouquet (M.): 92. Bourdieu (R): 284. Bramante: 274.
Brâncuşi (C): 61, 67, 162. 174. 281. Brendel (A.): 94, 99. Breton (A.): 213, 226. Briere: 251. Brod(M.):214.
Bruckner(A.):215. Bruegel(J.): 172. 193,281.

Bubka (S.): 278.
Bugatti (E.): 160.
Bulwer-Lytton (E.): 224.
Burden(C): 170.
Busoni (F.): 209, 218.
Butor(M.): 151.

Cabanne (R): 174.
Cage(J.):171,238.
Caillois (R.): 24, 151,285.
Calder (A.): 60, 85.
Callas (M.): 230.
Callot (J.): 70.
Calvino (I.): 150.
Canaletto: 254.
Caravaggio (M.): 193, 197, 250.
Carpaccio (V.): 264.
Caipeaux (J. B.): 31, 69.
Cartier-Bresson (H.): 70.
Castro (G. de): 234.
Cauchie (M.): 140.
Celeyrette-Pietri (N.): 144.
Celine (L. R): 206, 280.
Cerquiglini (B.): 141,228.
Cervantes (M.): 42, 145, 268-269,
272-273. 276-278. 280. Cesar: 60, 174.
Cezamie(R): 201, 215, 233-234,284. Chardin (J. B. S.): 32, 94, 135, 173,
178, 194, 197-l99, 232, 246. Carol Quintul: 263. Chartier (A.): 284. Chastel (A.): 252. Chateaubriand (F. R. de): 140. 212,
224, 255, 283. Chereau (R): 93. Cheval (R): 59. Chollet (R.): 225. Chopin (R): 87, 172. Christie (A.): 136-l37. Cliristo: 85,
170. Cicciolina: 165. Clair(J.):162.
Claudel (R): 204, 213, 255, 283-284. Clerin(Ph.):61. Clouzot (H. G.): 22l-222. Cocteau (J.): 230, 252. Cohen (T.): 160, 162.
Cole (N.): 258.
Collingwood (R. G.): 33, 273-276,
286.
Coltrane(J.):91. Conde(G.):215. Condominas (G.): 140. Conisbee (Ph.): 194. Corneille (R): 8l-82, 94, 213, 230,
234, 279. Courbet (G.): 253. Croce (B.): 25. 33. Curtius (E.): 284. Czemi Stefanska (H.): 87. Daguerre (J.): 62. Danto (A.):
24, 28-29, 160-l63, 172,
265,274,281,286-287. Dares Frigianul: 252. Debussy (Cl.):87,167,172,258.284. Defoe(D.): 155. Degas (E.): 72. 194. De
Kooning (W.): 202, 281. Delacroix (E.): 254. Delomie (Ph.): 32. Demostene: 149. 155. Denis (M.): 253. Derrida(J.): 118.
DesForets (L. R.): 213. Diderot (D.): 39, 47, 62, 223, 251. Dickens(Ch.):218,224. Dickie (G.): 24, 160, 162-l63. 165,
268.
Dictys din Creta: 251. Diogene Laertius: 252. Dostoievski (R): 284. Doucet (J.): 226. Dreux-Breze: 81. Dubuffet (J.): 63. Du
Câmp (M.): 219. Duchamp (M): 28, 159-l70, 173-
174, 177,179-l80,240,252,279. Ducoumeau (J. A.): 212, 225. Dullin (Ch.): 92. Diirer (A.): 35, 76. 135, 235. Duthuit (G.):
256. Duve (Ti. de): 180. Eastman (G.): 63. Eco (U.): 227.

Edie (J. M.): 123, 127-l28.
Eidelberg (M. R): 194.
Eiffel (G.): 264.
Einstein (A.): 155.
Elgin(C.):251,269, 285.
Eliot (T. S.): 284.
Ellington(D.):91.
Escal (R): 87.
Eschin: 149.
Eschil: 246, 255.
Euripide: 246.
Evans (B.): 258.
Evans (G.): 91.
Fabius (R): 69.
Falkenberg(P.):221.
Fidias: 32. 248.
Fielding (H.): 158.
Fischer-Dieskau (D.): 90, 94, 231, 258.
Flaubert (G.): 32. 67, 140, 149, 211, 219-220, 222-223, 232-233, 252.

FoxTalbot(W. H.):63.
Fra.gonard (J. H.): 246.
Fronentin (E.): 283.
Gar> (R.): 268,281.
Gaudi (A.): 59. 102.
Gaudon (J.): 223.
Gauguin (R): 284.
Genette (G.): 25. 105, 204, 236, 251. 253.
Georgel (R): 252.
Gershwin (G.): 259.
Gide (A.): 262.
Giotto: 202.
Giraudoux (J.): 222, 252, 255.
Glickman (J.): 36.
Goethe(J.W.):218. 251.
Gombrich (E.): 267.
Gongora (L. de): 282.
Gonzalez (J.): 60.
Goodman (N.): 24-25, 27. 36-42. 44-45, 55-56. 58-59. 62-63. 65-66, 83, 87, 89. 92, 95-l02, 107. 110. 116-l19, 123. 127, 130. 134. 145, 154. 156. 182-l85. 189-l90. 205-207. 217. 232-233. 237-239. 241, 248, 251, 267. 269-273, 275-278, 280-281,286-287. Gordon(D.): 150. Gothot-Mersch(Cl.):211. Gould (G.): 89, 93, 258. Goya(R):71, 77, 201. Gozzoli (B.): 264. Greco (D.): 193. Green (S.): 169. Gresillon (A.): 222. Guilleragues (G. de): 281. Guino (R.): 62. Hals (R): 264. Hanslick (E.): 25. Harnoncourt (N.): 208. Hawks (H.): 268. Haydn(J.): 172,215,243. Haydn (M.): 209. Hegel (G. W. R): 51, 119, 147. 179. 286.
Heliodor: 124. Heidegger (M.): 285-286. Heifetz (Y.): 258. Henri (R): 186. . Hess (T.): 174. Hogarth (W.): 252. Hokusai: 55. 285, 287. Homer: 47. 229, 25l-252. 280. 282. Horowitz (V.): 87, 209. Houbraken: 200. Houdon (J. A.): 68. Hugo (V.): 223, 225. Humperdinck (E.): 258. Husserl(E.): 123,125, 127-l28, 132. Ingarden (R.): 118. Ingres (D.): 198. Jakobson (R.): 25, 158. 206. James (H.): 156,284. James (W.): 277. Jastrow (J.): 30, 155. 267-268. Johns(J.): 170,202. Jolas(B.): 119. Josephine de Beauliamais: 75. Joyce(J.):219, 252. 280. Kafka (R): 222. Kalinweiler (H.): 226. Kant(L): 27. 51.247. Karajan(H. von): 231. 258.

Kempff (W.): 133.
Kennick (W. E.): 24.
Klee(P.):57, 66. 281.
Kleiber (E.): 258.
Klein (Y.): 63.
Kline (R): 197.
Kosuth (J.): 169.
Kunnelis (I.): 64.
Krips (J.): 258.
Kundera (M.): 206.
Laban(R.): 116.
La Fayette (dna de): 228, 231, 235.
279.
Lalande (A.): 53. 130, 132, 134, 176. Lamm(P.):216. La Rochefoucauld (F. de): 213. Le Clezio (J. M. G.): 222. Lecoq (A. M): 252. Lee (N.): 258. Legge (W.): 258. Leibowitz (R.): 118, 217, 259.. Leleu (G.): 224. Le Moyne (R): 252. Leonardo da Vinci: 33. 43, 45, 53,
133. 164, 180, 235, 262, 265-266,
281.
Leonhardt (G.): 122. Levenson (J. R.): 284. Levine (J.): 93. LeWitt(S.): 168. Lichtenstein (R.): 170, 196, 252. Lipani (D.): 87. Liszt (F.): 79, 209, 255. Litaize (G.): 259. Lime (E.): 192. Locke (J.): 149. Lope de Vega: 147. Lord (A.): 80. Losey (J.): 90. Ludovic-Filip: 263. Ludwig (Ch.): 208. Lulli (J. B.): 282. Lurcat (J.): 74. Luthrinser: 60. Mahler"(G.): 217-218. Mallarme (S.): 151, 158, 218, 255.
284.
Malraux (A.): 183, 189, 256-257.
259, 282, 283-285. Manet (E.): 172, 174, 253-254, 265. Mandelbaum (M.): 24. Margolis (J.): 24, 28, 31, 35-36, 37, 77, 183-l84. Marivaux: 116.244. Masaccio(T.):'202,263. Massin (J.): 225. Masson (B.): 140. Matheson (R.): 243. Matisse (H.): 252, 284. Metha (Z.): 259. Menandru: 245. Menard (R): 42, 145, 268-269. 272-
273, 276-281.
Menendez Pidal (R.): 122, 147, 228. Meyer (J.): 92. Meyer (U.): 170. Michelangelo: 61, 67, 139, 201, 227, 254.261,274. Michelet (J.): 252, 283. Mies van der Rohe (L.): 59, 119. Milton (J.): 255. Mirabeau (H. G.): 8l-82, 262. Moliere: 92. Mondriani *(?.):* 183. Monet (CI.): 173, 201, 246, 252, 265.
282, 284.
Mongiond(A.):212. Monk(Th.):91. Momioyer (J. M): 212. Montaigne (M. de): 212, 281. Monteverdi (CI.): 208. Monval(G.):25î. Moore (G.): 67. 94. Moore (H.): 61, 162. Morris (R.): 1 74. Molherwell (R.): 2C2, 281, Mozart (W. A.): 4l-42, 83, 110, 124,

125, 146.202,216. Murillo: 246. Musorgski (M.): 209. 216. Musset (A. de): 140. Nabokov (V): 205. Namuth(H.): 221. Napoleon I: 75-76.

Nerval (G. de): 255. Newman(B.): 174,202. Niepce (N.): 62. Nijinski (V.): 167. Occam (G. d'): 123, 182. Oldenburg (C): 167-l69, 174. Parker (Ch.): 82-83. 91, 137. 230-
231.
Parry (M.): 80. Pascal (B.): 173, 223-224. Pausanias: 47. Pei(I. M.): 119. Perec(G.):171, 178. Pergolesi (G.): 252. Perret(R): 139. Philipe (G.): 8l-82. 94, 230. Picasso (R): 69, 7l-72, 76, 106-l07,
110-l11, 157, 173-l74, 195, 222,
226,247,252,254,261. Piero della Francesca: 264. Platon: 252. Poe (E.): 255. Polygnotos: 47. Pollini (M.): 92, 167. Pollock (J.): 56, 167, 174, 197. Pommier (J.): 56. 224. Ponge (R): 223. Poussin (N.): 285. Praxiteles: 248. Prevost(A. E.): 213. Price (R.): 267. Prieto (L.): 36, 42. 44-45, 54. 72-73,
76-77,87. 183.255.261,265. Proust (M.): 30, 52. 67, 111, 126,
141. 173-l74, 214, 219, 222-223,
252, 255, 283-284. Puccini (G.): 259. Quatremere de Quincy (A.): 286. Queffelec(L.):218. Quine (W. v. O.): 52. 111. Racine (J.): 92. 124.281. Racine (L.): 124, 282. Rauschenberg (R.): 170. 195-l96,
281.
Ravel (M.): 149, 172. 204. 209. 255. Reinhardt (A.): 174. 202. Rembrandt: 57. 164. 200. 254. 28l-
282.
Renaud (M.): 87. Renoir (A.): 62, 195,198. Rey(A.): 186. Reynolds (L. D.): 251. Rheims (M.): 62. Rilke (R. M.): 255. Rimski-Korsakov (N.): 149, 216 Robert (H.): 52. Robinson-Valery (J.): 144. Robuchon (J.): 154.
Rodin (A.): 32, 35, 43, 56, 61. 67-68 70.72,135.189,200,227'
Ronsard (P. de): 154.
Rosenberg (R): 194.
Roşi (R): 90.
Ross (S.): 122.
Rossini (G.): 208.
Rostand(E.): 152, 154.
Rostropovici (M.): 86.
Rothko (M.): 202.
Rousseau (J. J.): 121. 199.
Roussel(R.): 171.
Rudei (J.): 60-61.
Sade (D. A. F. de): 213.
Saint-Saens (C): 258.
Saint-Simon (L. de): 223, 252.
Sainte-Beuve (Ch. A.): 212, 219
SaUes(G.):173.
Sandler(L): 161, 169, 174, 196
Sartre (J. R): 252.
Satie(E.): 151, 171.
Saussure (F. de): 44, 147.
Sawallich (W.): 258.
Scarlatti (D.): 121.
Scarron(P.):251,255.
Schaeffer (J. M.): 183, 185, 237-238
247. 283, 286. Schlcetzer (B. de): 244, 249. Schnabel (A.): 92. Schonberg (A.): 118. 124, 209 ->84-
285. Schubert (R): 90, 94, 132, 208-'>09
235, 243.
Schumarm (E.): 258. Schumann (R.): 25, 209, 217-218. Schwartz (A.): 163.

Schwartzkopf (E.): 258.
Sclafani (R.): 24.
Senancour (E. de): 141, 212-213,
229, 242.
Seurat (G.): 198, 252. Sevigne (dna de): 284. Shakespeare (W.): 274. Shaw (G. B.): 224. Shusterman (R.): 118, 244. Soderstrom (E.): 208. Sofocle: 126, 230, 244, 246, 248,
252, 285.
Souriau (E.): 28, 34, 51, 118, 267. Spreckelsen (J. O.): 120. Stael(N. de): 281. Staline(J.):216. Stendhal: 31,35,43,45,87,113,134,
177, 212, 221, 223, 236, 244-245,
271. Stevenson (Ch. L.): 113, 132, 135,
236. Stravinski (L.): 32, 134, 204. 209,
215, 233, 252.
Strawson (P. E.): 42, 183-l84. Şostakovici (D.): 216-217. Tappy (E.): 208. Thackeray (W. M.): 151. Teocrit: 151.

Tilson Thomas (M.): 259. Tinguely (J.): 85. Tihis Livius: 251. Todorov (T.): 237. Tolstoi (L.): 205, 234, 249. Tornatore (G.): 211. Tourneux(M.): 251. Tournier (M): 203, 213. Troisgros (R): 36. Trachet(J.):213. Truffaut (F.): 124. Twombly (C): 170. Uccello (R): 246, 265. Uhde (W.): 226. Urmson (J. O.): 26, 118.
Utzon(J.):64, 264.
Valery (P.): 144, 223, 243, 248, 255.
Vallier(D.): 183.
VanGogh(V.): 195,197-l98.
Van Heemskerke (M.): 253.
Van Meegeren (H.): 37, 252, 281.
Vasarely (V.): 183,185.
Velăzquez(D.):251.
Venturi (L.): 201, 253.
Verdi (G.): 216, 230.
Vermeer (J.): 31, 37, 51, 56, 73, 84-
85, 88,99,167,231, 239,249.252,
276,281,283-284. Vigne (D.): 87. Virgiliu: 251, 255, 280. Viollet-le-Duc (E.): 263. Vivaldi(A.): 189,209. Voltaire: 68, 234. Vouet (S.): 250. Wagner (R.): 84-85. 89, 94,146,172,
209,216,235,258,284. Walton (K.): 243.
Warhol (A.): 159, 169-l70, 183,185. Watteau(A.): 193-l94. Webster (B.): 150. Weitz (M.): 24. Wells (R): 146. Wilson(N. G.):251. Wilson (R.): 167. Wimsatt (W. K.): 226. Wittgensttin (L.): 24-25, 52, 267-
268.
Wolff (Cli.): 222. Wolfflin (H.): 285. Wollheim (R.): 33, 35,100.183, 269. Wolterstorff(N.):35, 185. Wren (Ch.): 266. Wright (F. L.): 119,156. Ziff(P.):24.
Zola(E.): 218, 222-223, 253. Zumthor (R): 97, 122, 141, 151. 223.
228-229.

CUPRINS

Luciditate şi ludicitate..... 5
1. Introducere..... 23
Definiţia provizorie..... 26
„Ontologie" restrînsă..... 28
Cele două regimuri..... 33
I. Regimurile de imanenţă..... 49
2 Regimul autografic..... 51
3 Obiecte unice..... 54
Pictura..... 56
Arhitectura..... 58
Sculptura..... 60
Fotografia..... 62
4 Obiecte multiple..... 65
Sculptarea prin turnare..... 67
Gravura..... 69
Tapiseria..... 71
Amprentă şi transcriere..... 73
5 Performanţe..... 78
Execuţie şi improvizaţie..... 79
Identităţi..... 84
înregistrarea..... 88
Iteraţia..... 91
6 Regimul alografic..... 95
7 Reducţia..... 104
8 Imanenţă şi manifestări.....* 113
Indivizi ideali..... 122
Principiul de individuaţie..... 135
Stabilirea..... 139
Transferuri, conversii..... 142
Inconvertibilităţi..... 148

Texte şi script-wr/..... 152

9 Stadiul conceptual..... 159
De la obiect la act..... 159
De la act la idee..... 166
Reducţia conceptuală..... 171
10 Una o va omorî pe cealaltă?..... 182
II. Modurile de transcendenţă.....1..... 187
11 Imanenţe plurale 191
Replici..... 192
Adaptări..... 203
Remanieri..... 210
Stadiile genetice..... 220
Deveniri..... 227
Performante..... 230
între opera şi gen..... 231
12 Manifestări parţiale..... 241
Manifestări lacunare..... 242
Manifestări indirecte..... 248
Muzeul imaginar..... 255
13 Opera plurală..... 260
Transformări fizice..... 260
Recepţii plurale..... 267
Bibliografie..... 289
,: Index.....,..... 295

Descrierea CIP a Bibliotecii GENETTE, GERARD
Opera artei / Gerard Ge„e„e; trad. şi pref.: Constantmesca - Bucureşti: Univers 1QOQ 2 voi.; 13x20 -
S' Jyyy
, orig. (fre):
ISBN 973-34-0654-6
I. Constantinescu, Muguraş (trad.; pref)
801.73
- 1999. 304 p. - Index. -

11
Ii

Critică şi istorie literară Teoria literaturii şi teoria criticii
Estetică şi teorie literară
Poetică, Retorică, Stilistică
Ştiinţa textului şi semiotică
Literatură comparată
Sociologia artei şi critica sociologică
Critică psihanalitică şi arhetipală
Studii asupra imaginarului şi fantasticului

„Astăzi Gerard Genette publică primul volum al unui ansamblu intitulat *Opera artei.* El extinde aici domeniul poeticii, în lăţime şi în înălţime, înglobînd-o în domeniul mai vast al esteticii. S-a spus despre el că este un Aristotel al zilelor noastre; şi iată-l acum pe punctul de a deveni un Kant şi un Hegel al zilelor noastre."
Yvan Leclerc

CARTIMPEX
ISBN 973 - 34 - 0653 - 8 ISBN 973 - 34 - 0654 - 6
*9^89755^0655^* Preţ: 45000